BERTOLT BRECHT

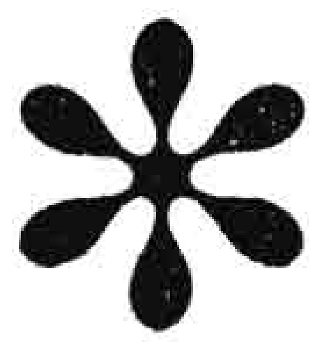
COMO MIRAR LA PINTURA MODERNA

UN OBRERO LEE Y PREGUNTA

abstracto







arte

"HIERRO"

director: guillermo cabrera infante
sub-director: pablo armando fernández
diseño y emplanaje: raúl martínez
fotos: mayito y del archivo
número 74 agosto 29, 1960







DOS PROTESTAS DE "Lunes"

La primera es una protesta ante un hecho bárbaro, brutal: el atentado a Alicia Alonso: el petardo puesto temprano en la noche en su academia de baile. Hay que protestar contra estos "bravos en la sombra" cuyo único argumento político es el argumento de la barbarie: son éstos los que quieren el regreso de Esteban Ventura y sus vesánicos verdugos. ¿Qué idea política, qué concepción del mundo hay detrás de quienes ponen una bomba en una academia de ballet? Todo lo más que hacen es recordar a Millán Astray, el asesino falangista: "Cuando oigo la palabra cultura echo mano a mi pistola". Del atentado ha salido una lección positiva: el arte en Cuba está tan identificado con la Revolución, que cuando se piensa atacar a la Revolución se ataca a un artista primero.

La otra protesta de "Lunes" viene unida con la de todos los intelectuales, artistas, escritores cubanos, que ya preparan un manifiesto: se protesta por la prisión de David Alfaro Siqueiros, detenido en México por el delito de defender la Revolución Cubana. Creemos que no hay más que agregar a esta noticia, excepto demandar de las autoridades mexicanas la inmediata libertad de David Alfaro Siqueiros, amigo de Cuba, amigo de la Revolución y como todos los buenos amigos, su defensor más vehemente.

ENCUENTRO NACIONAL DE POETAS
por el "avión de la poesía" *
La CITA ES en Camagüey, en OCTUBRE

"HIERRO" DE MARTI

por EDMUNDO DESNOES

"Martí es sólido", nos decía en México golpeando con los nudillos sobre la mesa Ezequiel Martínez Estrada. "No hay que tener miedo a que se rompa. Muchas personas temen acercarse a Martí con espontaneidad, creen que analizarlo es faltarle el respeto. Hay que acercarse al Martí que empaña los espejos cuando respira. Al hombre que siente, recuerda, piensa y a veces se contradice. Basta de tenerlo sobre un pedestal frío e incómodo, con una frente anormalmente abultada como nunca la tuvo en vida".

Uno de los poemas en que hemos sentido más de cerca su respiración y sus movimientos psíquicos es *Hierro*. El propio autor dijo de sus *Versos Libres*: "Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida... De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa. "En *Hierro* sentimos la proximidad de Martí. Están todos sus movimientos anímicos, los cambios de temperatura, las aspiraciones y frustraciones del exilado cuya nación está todavía por hacer, cuyos problemas personales lo acosan. Sufre pero también se sobrepone a las circunstancias y alcanza momentos de verdadera fuerza y profundidad.

¿Por qué leer a Martí? Es un gran escritor, dirán algunos; es un genio universal, dirán otros. Pero todo esto carece de importancia confrontado con nuestra vida cotidiana. Las generalidades son como el humo que intoxica al hombre y todo lo confunde. El genio no es un ser superior a sus semejantes, sino más hombre que los demás mortales, más mortal. Ahí radica su validez general. El creador percibe todo lo informe que nos rodea y se nos escapa entre las manos. Ayuda a precisar, definir y en casos extraordinarios, a formular la dialéctica de nuestra existencia. El mundo nos abate cuando se hace ininteligible; la captación de una circunstancia, aunque sea trágica, nos ayuda a seguir viviendo. Es lo que no entendemos ni vemos lo que nos confunde y destruye.

"Eso mismo es lo que yo siento", es la exclamación más corriente y válida en contacto con obra literaria lograda. Por eso debemos leer a Martí, porque nos ayudará a entendernos en relación con el mundo que nos rodea. *Versos Libres* es un verdadero manual de batallas sicológicas.

Hemos escogido *Hierro* porque es uno de los poemas martianos donde se puede desentrañar con mayor claridad el desarrollo temperamental de Martí. Ahí se encuentran los principales temas de su obra: amor, patria, muerte y destino. Los *Versos Libres*, escritos entre 1877 y 1882, corresponden a la época más difícil de la vida de José Julián. Con mayor intensidad que la mayoría de hombres durante la transición entre la juventud y la madurez, Martí siente que está destinado a grandes empresas pero que está perdiendo sus energías en asuntos fútiles. "Qué mayor tormento quiere usted que sentirse capaz de lo grandioso y vivir obligado a lo pueril!", desde Nueva York escribe Martí a un amigo en 1882, en el verano de cuyo año probablemente compuso *Hierro*. "Yo no esperé en la tierra más goce que el de hacer un gran bien, y sé cómo hacerlo, y no puedo hacerlo. Es como hinchar de aire ligero un sutil globo, y dejarlo atado a la tierra, a que lo azoten y tajen los vientos".

Es un momento en que Martí también se debate entre el deseo y el deber. Acaba de fracasar la Guerra Chiquita a la que Martí había ayudado a organizar. Su esposa, Carmen Zayas Bazán, y su hijo, después de haberse reunido con él en la primavera de 1880, regresaron durante el invierno de ese mismo año a La Habana, dejándolo solo en Nueva York. Su mujer le rogaba constantemente que abandonara "la quimera de la política". No es difícil imaginarse el desaliento de José Julián durante esa época. Es un desaliento del que pocos hombres logran salir sin someterse a las mezquindades de la vida, sin hacer alguna concesión desagradable. Pocos hombres hay que no hayan tenido las mismas dudas, que no hayan luchado con el mismo demonio. Adentrémonos en el poema:

Ganado tengo el pan: hágase el verso,
Y en su comercio dulce se ejercite
La mano, que cual prófugo perdido
Entre obscuras malezas, o quien lleva
A rastra enorme peso, andaba ha poco
Sumas hilando y revolviendo cifras.

No es difícil imaginarse a Martí entrar en su casa de Brooklyn después de medio día de trabajo comercial en *Lyons & Co.* y sentarse a escribir *Hierro*. Las primeras líneas dan la impresión de un hombre que acaba de llegar de la calle con el recuerdo de las horas anteriores todavía fresco en la memoria. Martí trabajaba en la zona comercial de *Wall Street*, la más antigua de la ciudad, donde los altos edificios de piedra caliza y las pretenciosas columnas neoclásicas de los más poderosos habían suplantado casi por completo las casas holandesas de madera con gabletes de los moradores originales de la ciudad. En las oficinas se habían popularizado ya los *ticker-tape-machines*, cubiertos por un fanal y que indicaban en sus largas lenguas de papel las cotizaciones de la bolsa.

Allí se ganaba el pan Martí, "cual prófugo perdido| entre obscuras malezas". Para olvidar la agobiante monotonía del mundo de los negocios compone versos: "en su comercio dulce se ejercite| la mano" que "andaba ha poco| sumas hilando y revolviendo cifras". José Julián sabe que tiene que ganarse la vida, pero protesta. Dos años atrás su naturaleza ardiente y su idealismo moral sufrieron el trauma de la nueva civilización: "Nunca sentí sorpresa en ningún país del mundo que visité. Aquí quedé sorprendido. A mi llegada, en uno de estos días de verano, cuando las caras de los apresurados hombres de negocio eran a la vez fuertes y volcánicas; cuando, maleta en mano, abierto el chaleco, la corbata desecha, vi a los diligentes neoyorquinos corriendo de aquí para allá, ora comprando, ora vendiendo, sudando, trabajando, medrando; cuando noté que nadie permanecía estacionado en las esquinas, ninguna puerta se mantenía cerrada un momento, ningún hombre estaba quieto, me de-



Nueva York en los días en que el poeta padecía el exilio

tuve, miré respetuosamente a este pueblo, y dije adiós para siempre a aquella perezosa vida y poética inutilidad de nuestros países europeos..." Pero el joven cubano reconoció inmediatamente la debilidad de un pueblo desarrollado unilateralmente: "Este espléndido pueblo enfermo, de un lado maravillosamente extendido, del otro —el de los placeres intelectuales— pueril y pobre; este colosal gigante candoroso y crédulo; estas mujeres, demasiado ricamente vestidas para ser felices; estos hombres, demasiado entregados a los asuntos de bolsillo, con notable dejación de los asuntos espirituales". Martí acaba preguntándose: "¿A dónde irán?" Para compensar este desequilibrio, Martí sueña y escribe versos.

Bardo, ¿consejo quieres? Pues descuelga
De la pálida espalda ensangrentada
El arpa dívea, acalla los sollozos
Que a tu garganta como mar en furia
Se agolparán, y en la madera rica
Taja plumillas de escritorio y echa
Las cuerdas rotas al movible viento

Estos versos son los menos felices del poema. Escoge para encarnar sus sentimientos imágenes que pronto pasarán de moda, como la central "arpa dívea" colgada sobre "la pálida espalda ensangrentada". Aunque acaba rechazando la lira de los antiguos resucitada por los románticos, esta estrofa suena a cartón piedra a la despierta sensibilidad moderna. "Acalla los sollozos| que a tu garganta como mar en furia| se agolparán" es expresión más viva, aunque no deja de ser manida. "El arpa dívea" es una imagen demasiado exótica y el poeta hizo bien en echar "las cuerdas rotas al movible viento" y seguir escribiendo con "plumillas de escritorio". (En realidad Martí fue uno de los primeros escritores en emplear la máquina de escribir, como señala Juan Marinello. Algunos poemas de esta época fueron redactados en el nuevo aparato).

Leyendo los *Versos Libres* se encuentran aquí y allá otras imágenes desafortunadas, pero esta intimidad con el poeta en sus aciertos y desatinos, nos acercan a su proceso creador. Esta confusión en la obra martiana de transición indujo al crítico Roberto Ibáñez a exclamar que eran poemas "abarrotados, revueltos, donde su genio poético olvida a veces las fronteras expositivas para reaparecer luego resplandeciente y puro". Así reaparece Martí en los próximos versos que parecen escritos ayer:

¡Oh, alma! ¡oh, alma buena! ¡mal oficio
Tienes!: póstrate, calla, cede, lame
Manos de potentado, ensalza, excusa
Defectos, tenlos —que es mejor manera
De excusarlos,— y mansa y temerosa
Vicios celebra, encumbra vanidades.
¡Verás entonces, alma, cuál se trueca
En plato de oro rico tu desnudo
Plato de pobre!

Aquí Martí habla de la mezquindad del ambiente con el asombro de un adolescente que sale al mundo cargado de nobles ideas y encuentra sólo mentira y egoísmo. Pero lejos de dejarse abatir y entregarse a la tónica dominante de la sociedad que lo rodea, Martí rechaza con furia la bajeza ambiental y exclama:

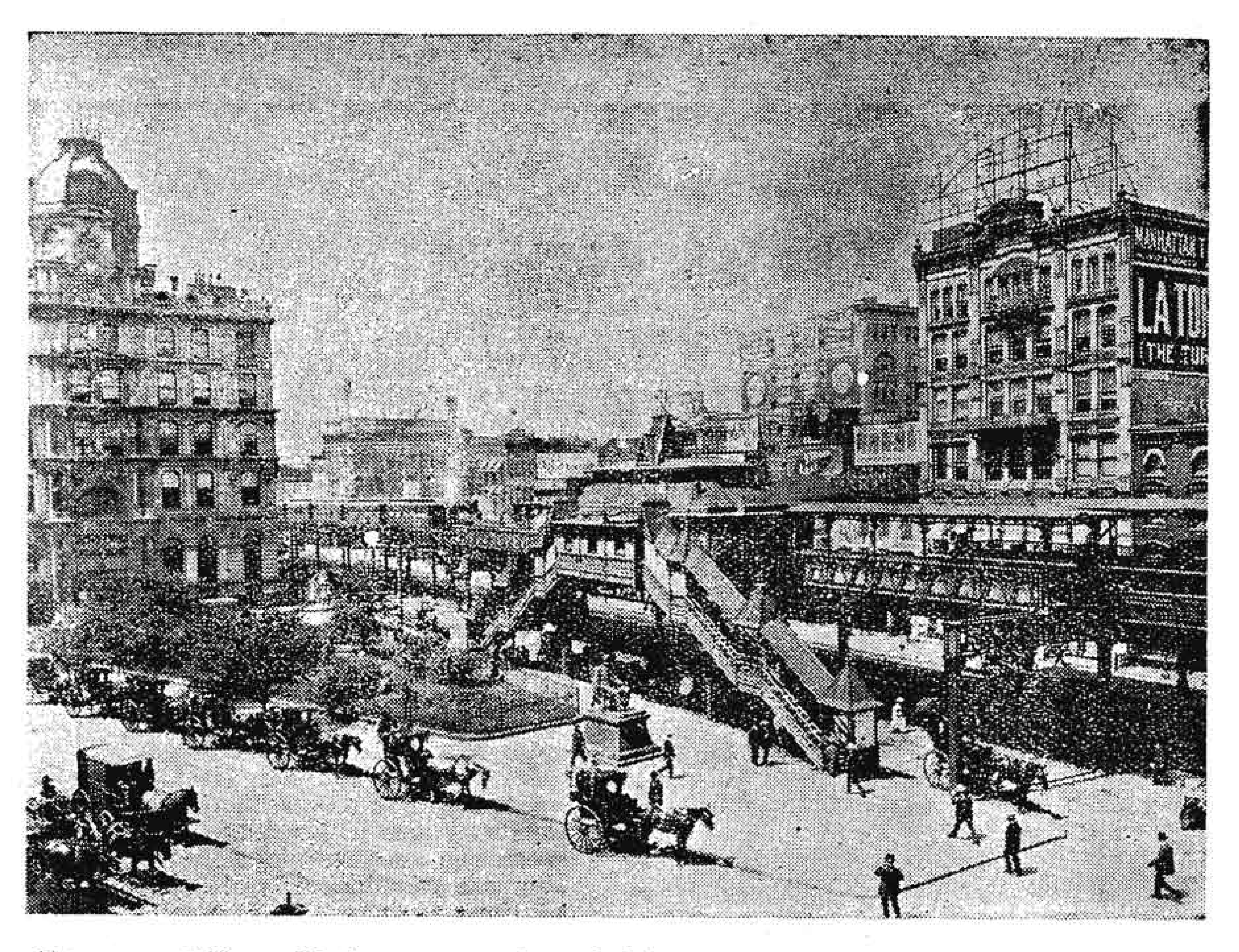
Pero guarda ¡oh, alma!
¡Que usan los hombres hoy oro empañado!
Ni de eso cures, que fabrican de oro
Sus joyas el bribón y el barbilindo.

Con fuerza e ironía el poeta rechaza la vía fácil de la hipocresía y la vanidad. Si la exposición comienza con un resentimiento contenido —"póstrate, calla, cede, lame| manos de potentado"—, termina transparentando la alegría del que sabe que hay algo mejor que el triunfo en una sociedad corrompida en "que fabrican de oro| sus joyas el bribón y el barbilindo".

De repente Martí recuerda en la próxima línea la agonía de una Cuba sometida al coloniaje y exclama:

¡Las armas no, las armas son de hierro!

Aquí ya comienza a hablar El Apóstol, el hombre que rechaza el gemido y los sollozos del poeta y reconoce que sólo mediante las armas podrá Cuba librarse de la Metrópoli. Durante su viaje a España en 1879 comprendió que nada se sacaría de España a las buenas, que España se había anquilosado en una arrogancia estéril: "España no tiene en el orden político, nada que conceder, ni nada que cumplir". Por ello Martí sabe que lo único que libertará a Cuba son las armas de hierro.



Este era el Nueva York que enconaba el dolor del poeta.

Los endecasílabos son las vértebras de *Hierro*. El primer endecasílabo del poema, éste que acabamos de analizar y el que sigue se encuentran entre los más certeros de *Hierro*. Los hexasílabos del poema parecen sólo endecasílabos incompletos. En parte la frescura de los *Versos Libres* está en que Martí no se dejó limitar por la técnica. La lección de Walt Whitman en sus *Leaves of Grass* está aquí bien aprendida. La soltura lírica del poeta norteamericano ayudó a Martí a librarse de la rigidez de la poesía clásica española. El amor a la entraña viva de las cosas que buscaba Martí en estos poemas, movió a Unamuno a declarar que el endecasílabo de *Versos Libres* era "el más libre, el más suelto, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua".

En contraste con las armas de hierro, el poeta recuerda su condición presente —su vida en Nueva York y su aspiración a vivir con su esposa y su hijo en una Cuba independiente:

Mi mal es rudo; la ciudad lo encopa;
Lo alivia el campo inmenso. ¡Otro más (vasto
Lo aliviará mejor! Y las obscuras
Tardes me atraen, cual si mi patria fuera
La dilatada sombra.

La melancolía ataca a Martí en esta estrofa. Después de vencer contra las tentaciones de un mundo mezquino, Martí deja que la melancolía lo invada. "Mi mal es rudo; la ciudad lo encona" tiene la fuerza brutal del hombre que rechaza lo que niega su sueño, sus deseos más profundos. Luego se esconde en una imagen que refleja toda la tristeza que deprime a veces a los nacidos en el trópico, la famosa *saudade* brasilera: "Y las obscuras| tardes me atraen, cual si mi patria fuera| la dilatada sombra".

Imagen acogedora en que el cubano exilado desea refugiarse de todas las frustraciones de la vida en una "dilatada sombra". Más tarde hablará de la *Niña de Guatemala* "a la sombra de un ala". El origen de este verso, como numerosos otros de la obra de Martí, puede encontrarse en Gustavo Adolfo Bécquer. Veámos el cuarto verso del poema que abre *Las Rimas:* "Cadencias que el aire dilata en las sombras". Picasso dijo en una ocasión que el robo estaba permitido si iba acompañado de asesinato. La dilatación de las sombras es vaga e imprecisa en Bécquer, en Martí es concreta y palpable al situarla como un refugio al caer la tarde. Aunque Martí tenía más profundidad y facetas que Bécquer, existen analogías genuinas entre la sensualidad tropical del cubano y la febrilidad andaluza del sevillano.

En un movimiento anímico previsible, después de entristecerse, Martí piensa en la mujer:

¡Oh, verso amigo,
Muero de soledad, de amor me muero!
No de amor de mujer; estos amores
Envenenan y ofuscan. No es hermosa
La fruta en la mujer, sino la estrella.
La tierra ha de ser luz, y todo vivo
Debe en torno de sí dar lumbre de astro.
¡Oh, estas damas de muestra! ¡Oh, estas (copas
De carne! ¡Oh, estas siervas ante el dueño
Que las enjoya y estremece echadas!
¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen
De comer de esta carne!

De nuevo Martí se plantea en estos doce versos anteriores la dualidad entre lo ideal y lo real. La lucha de toda su vida es afirmar el ideal por encima de las presiones de sus instintos, del contorno. Sin embargo, Martí tiene una sensibilidad tan aguda que no puede pasar por alto la naturaleza circunstancial de las cosas. Si Don Quijote es pura voluntad girando en un cerebro, en Martí el ideal no niega el mundo que lo rodea, sino que lo trasciende. Por eso Martí es trágico. Sabe que lo que revolotea en su cabeza es un sueño —pero está decidido a mantenerlo por encima de cualquier obstáculo.

Martí no rechaza la mujer al exclamar que no es por amor de mujer que muere, porque "estos amores| envenenan y ofuscan" Lo que hace es afirmar el ideal del amor: "No es hermosa| la fruta en la mujer, sino la estrella". Su concepto del arquetipo espiritual es casi platónico: "La tierra ha de ser luz, y todo vivo| debe en torno de sí dar lumbre de astro". Esta afirmación carecería de valor si Martí fuese un hombre frío y cerebral, pero todo lo contrario, el cubano es sensual y para poner el ideal del amor por encima de la pura sexualidad, ha tenido que librar una dura batalla. "Comencemos hoy por una curiosa confesión", escribe Martí en su columna del periódico neoyorquino *The Hour*. "De todos los países que he visitado, éste es el único donde pasé una semana sin sentirme atraído o prendado por alguna mujer". Pocos poemas pueden competir con la sensualidad del XLIII de los *Versos Senci-*

llos: "Mucho, señora, te diera| por desenredar el nudo| de tu roja cabellera| sobre tu cuello desnudo:| muy despacio lo esparciera , hilo por hilo lo abriera". Basta este botón de muestra para destacar la sensualidad de Martí. Sin embargo, aquí de nuevo Martí rechaza la sensualidad bastarda de "estas siervas ante el dueño| que las enjoya y estremece echadas". Y añade: "¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen| de comer de esta carne!".

Es de inefable
Amor del que yo muero, del muy dulce
Menester de llevar, como se lleva
Un niño tierno en las cuidadosas manos,
Cuanto de bello y triste ven mis ojos.

Al declarar que padece de llevar "un niño tierno en las cuidadosas manos", el lector no puede evitar imaginarse a Martí pensando en su hijo lejano y que sus brazos todavía recuerdan el peso leve de su cuerpo. Aun los versos más pedestres de Martí se salvan, porque siempre nacen de su propia experiencia. Basta hurgar un poco en la obra de Martí para descubrir sus orígenes en la vida personal, inclusive en sus poemas de inspiración colectiva. "Gran lección aprendida de José María de Heredia", asegura Marinello.

Del sueño, que las fuerzas no repara
Sino de los dichosos, y a los tristes
El duro humor y la fatiga aumenta,
Salto, al sol, como un ebrio. Con las manos
Mi frente oprimo, y de los turbios ojos
Brota raudal de lágrimas. ¡Y miro
El sol tan bello y mi desierta alcoba,
Y mi virtud inútil, y las fuerzas
Que cual tropel famélico de hirsutas
Fieras saltan en mí buscando empleo;
Y el aire hueco palpo, y en el muro
Frío y desnudo el cuerpo vacilante
Apoyo, y en el cráneo estremecido
En agonía flota el pensamiento,
Cual leño de bajel despedazado
Que el mar en furia a playa ardiente
(arroja!

De nuevo escuchamos reminiscencias de Bécquer: "Me apoyé contra el muro, y en un instante| la conciencia perdí de donde estaba|. Cayó sobre mi espíritu la noche|; en ira y en piedad se anegó el alma..." Pero si hay parecidos, la diferencia también es grande. En Bécquer el efecto es un suspiro amoroso, en Martí es la expresión de una angustia existencial. Se encuentra solo en Nueva York, separado de su familia y de su país natal, ansioso de grandes empresas y obligado a las tareas más ingratas. Cada imagen acentúa más la tragedia: "Desierta alcoba... virtud inútil... fieras saltan en mí buscando empleo... el aire hueco palpo". Esta última imagen es una de las más profundas expresiones de angustia que he encontrado en la poesía martiana. Detengámosnos un momento para analizar su contextura. Primero menciona el aire, una substancia de por sí intangible, y para profundizar ese vacío asegura que es hueco. En seguida descendemos a una oquedad aun mayor que la del aire, una oquedad de la que parece imposible salir. Para terminar el poeta se coloca físicamente en ese aire hueco y hace el angustioso gesto de palpar esa nada.

Los *Versos Libres* son a veces tan descarnados y dolorosos que el propio autor se mostró reticente a publicarlos en vida; no fue hasta 1913 que Gonzalo de Quesada los dio a la imprenta. Martí era demasiado pudoroso para publicar sus versos más intimos. Aunque algunos versos fueron escritos en 1882, el autor quiso alejarlos cuatro años más cuando escribió al margen de esta obra: "A los 25 años de mi vida escribí estos versos; hoy tengo cuarenta; se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética".

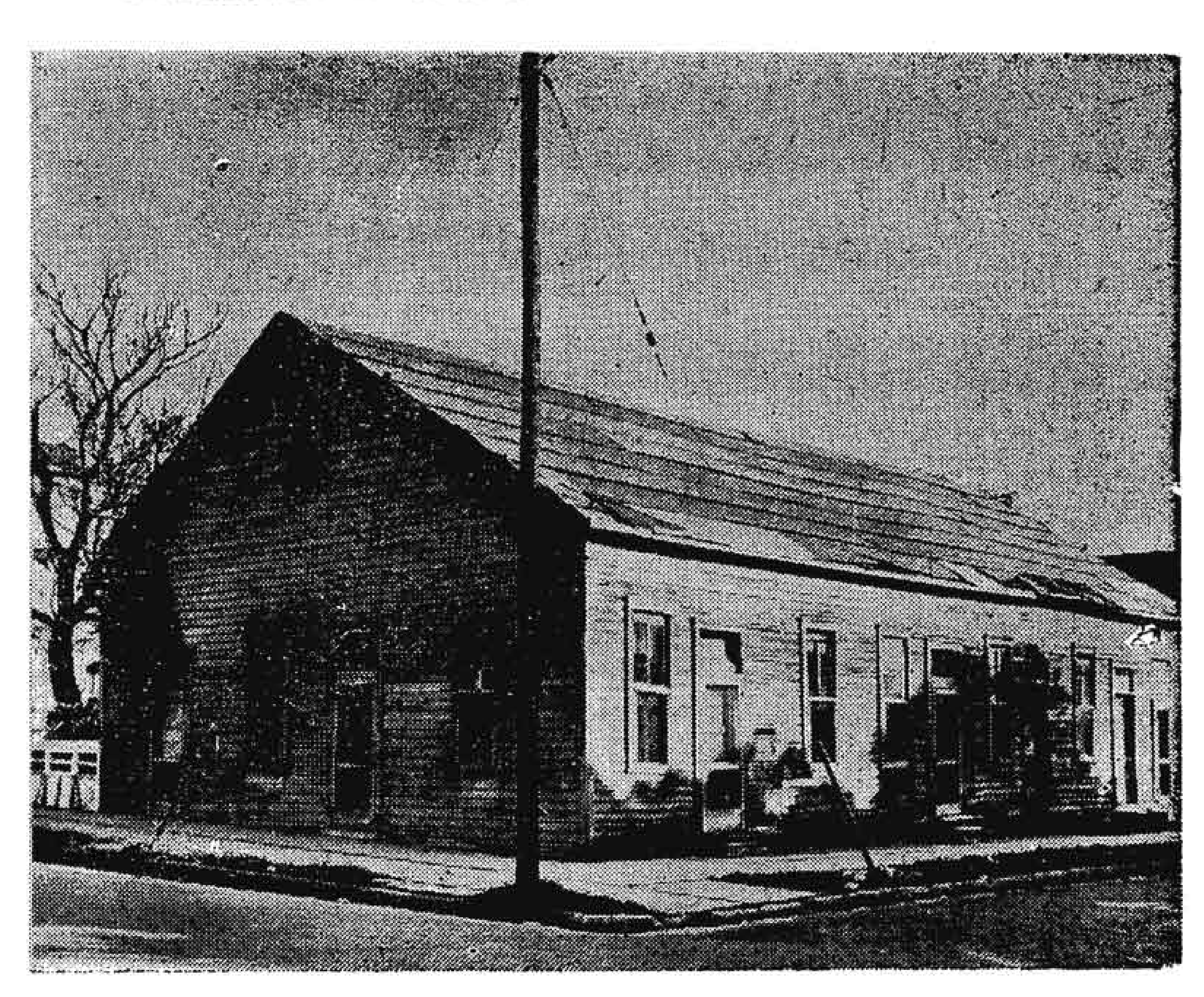
Rubén Darío aseguró al morir el Apóstol que "de todas sus obras poéticas, los versos que más amara el héroe son sus *Versos Libres*". Versos como los anteriores han repelido a la crítica, que siempre buscó aguas más tranquilas en la obra de Martí. "Hojeando estos poemas —que desgraciadamente la crítica ha dejado casi intactos— surgen de continuo cuestiones a veces enojosas", asegura Ibáñez, "Por lo pronto es indudable que hay un olor calenturiento a delirio, a cosa no asentada, férvida o hervorosa que hemos de comprobar".

Después de palpar el vacío, Martí siente que la única solución está en el regreso a su país natal:

¡Sólo las flores del paterno prado
Tienen olor! ¡Sólo las ceibas patrias
Del sol amparan! Como en vaga nube
Por suelo extraño se anda; las miradas
Injurias nos parecen, y el Sol mismo,
Más que en grato calor, enciende en ira!
¡No de voces queridas puebla el eco
Los aires de otras tierras: y no vuelan
Del arbolar espeso entre las ramas
Los pálidos espíritus amados!

Miles de cubanos han sentido el torniquete del exilio. Quizás Cuba adquiere perfiles más nítidos en el extranjero. La distancia nos da la perspectiva necesaria para comprender la necesidad de recobrar un paisaje que ignoramos cuando más cerca lo tuvimos. Julián del Casal, al igual que Rubén Darío, añoraba un París galante y corrompido mientras Martí pensaba en las "ceibas patrias". Casal llegó a afirmar: "Qué me importa vivir en tierra extraña... si en cualquier parte he de encontrarme solo". Martí comprendió que el hombre no lograría su plenitud hasta tanto no se integrara a un ambiente geográfico y social. Martí comprendió, mientras todos los modernistas exaltaban la soledad, que no se podía vivir encerrado en uno mismo, que había que trascender para vivir a plenitud.

El hombre desvinculado de su ambiente es como un exilado que anda en "vaga nube". De su generación literaria, Martí es el único que intuyó el futuro de Hispanoamérica. Basta compararlo con Darío para comprender lo extranjero que nos resulta el nicaragüense comparado con el cubano. Sólo en sus últimos poemas pudo Darío acercarse al drama del mundo que lo produjo: "Tened cuidado... ¡Vive la América española...! Hay mil cachorros sueltos del León Español". Pero aun aquí Darío nos ató a Europa. Nos vió como cachorros del león rampante de Castilla, en lugar de pueblos nuevos con alma propia.


En aquella época iba de Nueva York a Tampa

No podemos culpar a Darío de esto. Los artistas, en general, no han cambiado el mundo, no han tenido visión profética. Las grandes creaciones literarias son cristalizaciones del presente —aunque incluyen el pasado e intuyen el futuro. *Don Quijote* no habla del futuro de España, sino de los mitos de la psiquis española. Lo mismo ocurre con *Hamlet*, *Fausto* y *Los Hermanos Karamazov*.



JOSE MARTI

Pero estas obras surgen en sociedades plenamente establecidas sobre sólidas tradiciones. En Hispanoamérica no había ni tradición ni sociedades articuladas y Darío buscó sus raíces en Europa. A medida que Hispanoamérica se aproxima a sus verdaderas formas de expresión, la obra de Darío se aleja de nosotros. Con Martí ocurre todo lo contrario, es uno de los pocos escritores videntes del futuro de su pueblo. Para llegar a ello tuvo que librar grandes batallas consigo mismo, como lo atestigua *Hierro.*

Martí comprendió que Hispanoamérica estaba por hacer, que había que crear los mitos de nuestros pueblos y se propuso dedicar su vida a los problemas de esta nueva cultura. Fue un acto consciente, de voluntad frente a las tentaciones de adaptarse a culturas y países ya maduros, como hicieron tantos escritores hispanoamericanos al imitar y suspirar por Europa. Para el escritor cubano todo era un acto consciente, hasta el propio sufrimiento: "El hombre necesita sufrir. Cuando no tiene dolores reales, los crea".

De carne viva y profanadas frutas
Viven los hombres, ¡ay!, mas el proscripto.
¡De sus entrañas propias se alimenta!
¡Tiranos: desterrad a los que alcanzan
El honor de vuestro odio: ya son muertos!
Valiera más, ¡oh bárbaros!, que al punto
De arrebatarlos al hogar, ¡hundiera
En lo más hondo de su pecho honrado
Vuestro esbirro más cruel su hoja más
(dura!
Grato es morir; horrible vivir muerto.

Aquí el "doctor torrente", como lo llamaban sus alumnos guatemaltecos, se derrama por última vez en el poema. Aunque los tres primeros versos bastan para recrear la agonía del exilio, Martí sigue desgarrándose por otras siete líneas. Entonces se detiene y comprende que no es verdad que el proscripto muere en el exilio. Comprende que todo lo que al hombre le ocurre tiene una función, y que su sufrimiento lo fecundará. En un cambio brusco que indica la agilidad mental de sus transiciones mentales, Martí rechaza la queja. Ese mismo año escribía al general Máximo Gómez: "El aborrecimiento en que tengo las palabras que no van acompañadas de actos, y el miedo de aparecer un agitador vulgar, habrán hecho, sin duda, que usted ignore el nombre de quien con placer y afecto le escribe esta carta". Martí ha aceptado su destino:

¡Mas no!, ¡mas no! La dicha es una prenda
De compasión de la fortuna al triste
Que no sabe domarla. A sus mejores
Hijos desgracias da Naturaleza:
¡Fecunda el hierro al llano, el golpe al
(hierro!

Martí ha visto todo lo que de dolor y exilio le espera, pero no se arredra. Acepta su destino. Ha dejado de ser José Julián para convertirse en el Apóstol. Nueve años más tarde escribirá los *Versos Sencillos* en las montañas de Catskill, ya en pleno dominio de su vida y de su verbo. Dejó de ser un compañero para convertirse en maestro. Martí se aleja de nuestro mundo de confusiones porque ya está seguro de sí mismo y de su destino. Es cónsul de Paraguay, Argentina y Uruguay en Nueva York, escribe para *La Nación* de Buenos Aires y organiza el *Partido Revolucionario Cubano* que librará finalmente a su país de la dominación española. La gran lección de Martí está en sus *Versos Libres,* donde libra su batalla contra todas las fuerzas que intentaron alejarlo de su destino. A partir de esa batalla el destino de Martí es uno con el destino de Cuba e Hispanoamérica.

(NOTA.— En la *Cronología de la obra martiana,* publicado por el Anuario Bibliográfico Cubano en 1955, aparece el 4 de agosto de 1878 como la fecha de redacción de *Hierro.* Esto es imposible porque el poema está firmado en Nueva York y Martí se encontraba a la sazón en Centroamérica. Martí llegó a Nueva York en enero de 1880, por lo tanto *Hierro* debió componerse entre esa fecha y la conclusión de los *Versos Libres* a finales de 1882. Es poco probable que lo escribiera en el primer año de su llegada a Nueva York porque en la primavera de ese año su mujer y su hija se reunieron con él y no partieron hasta el invierno de ese mismo año. Además, *Hierro* es un poema de gran carga emocional contra la ciudad y el exilio, siendo improbable que lo haya escrito durante su primer año en la ciudad norteamericana. Luego, en 1881, Martí estuvo en Caracas durante los primeros seis meses, regresando a Nueva York en agosto. Tampoco es probable que lo redactara acabado de regresar de un viaje. Lo más probable es que lo haya escrito en 1882, el año en que su correspondencia refleja sentimientos análogos a los contenidos en el poema. De los tres poemas de esta colección que aparecen fechados en Nueva York (*Hierro, Canto de otoño y Amor de ciudad grande*) sólo *Hierro* omite el año, los otros dos señalan el de 1882. En último caso, aunque no haya sido escrito en 1882, fue escrito en Nueva York durante tres de los años más angustiosos de la vida de Martí. Esto es lo único necesario para mantener la validez de este análisis. Como en todo estudio minucioso de un poema, se corre siempre el peligro de tergiversar la intención original del autor. Sin embargo, creo que el método y los posibles aciertos de un análisis basado en la circunstancia dentro de la cual nació el poema y la reacción de un lector individual es suficiente para justificar este acercamiento a *Hierro*).



Lee Baxandall es un joven marxista norteamericano —colaborador de "Studies on the Left", alumno de la Universidad de Wisconsin— que ha venido a Cuba a ver de cerca nuestra Revolución. Conocedor de Brecht (aprendió el alemán para leerlo en su original idioma) Baxandall brinda a los lectores de "Lunes" el más cabal y detallado de los estudios sobre Brecht que se ha publicado en español.

BERTOLT BRECHT

TEATRO PARA UNA ERA CIENTIFICA

por LEE BAXANDALL

"Yo soy el Einstein del teatro moderno", anunció una vez con un guiño Bertolt Brecht a un grupo de amigos.

En aquella fecha, 1935, la mayoría de las gentes hubieran sonreído incrédulas ante esta declaración de Brecht. De todas sus obras dramáticas sólo *La ópera de los tres peniques* había alcanzado amplio éxito que se debía más a la música de Kurt Weill que a la contribución de Brecht. En 1935 las obras de Brecht fueron proscritas del teatro alemán, y Brecht se convirtió en un pequeño refugiado desconocido de la Alemania de Hitler. Sus pretensiones parecían absurdas.

Veinticinco años después, todo ha cambiado. Muerto, Brecht ha llegado a ser el dramaturgo moderno alemán que se representa con más frecuencia, y está considerado como un gran poeta. Sus obras se dan en todo el mundo, de Tokío hasta Montevideo, de Atenas a San Francisco. Brecht creó una compañía de teatro, el *Berlin Ensemble*, que muchos consideran el grupo teatral más destacado de todo el mundo.

Escritores tan diferentes como Wolf Mankiewitz, W. H. Auden, Andrés Lizárraga, Arthur Miller, John Osborne y Arthur Adamov han sufrido la influencia de Brecht. Compañías teatrales tan dinámicas como el "Theatre Royal" de Joan Littlewood, en Inglaterra, y la *trouppe* de Roger Planchon, en Francia, tiene una gran deuda con Brecht. Como director, como poeta, y como escritor e innovador en el teatro, la reputación de Brecht está segura.

La obra de Brecht fue estimulada por la convicción de que podía crear para la era de la ciencia y el socialismo un teatro auténticamente moderno, hábil, ingenioso y excitante, un teatro que explorara. Para Brecht tenía que ser un teatro capaz de despertar y satisfacer las emociones más complejas y la curiosidad y las ideas del hombre moderno y productivo.

Para esos hombres, para los que están construyendo un mundo en el que los seres humanos puedan vivir felices, escribió Brecht. Escribió para los constructores de puentes, para los que cosechen los frutos de la tierra, para los que proyectan ciudades, para los que perforan los pozos de petróleo.

Si es cierto que las épocas nuevas exigen nuevas formas de arte, entonces es cierto también que Brecht ha sido el creador de un teatro verdaderamente materialista y dialéctico para el hombre moderno, capaz de distraer y de instruir, digno de nuestra época científica, peligrosa y noble.

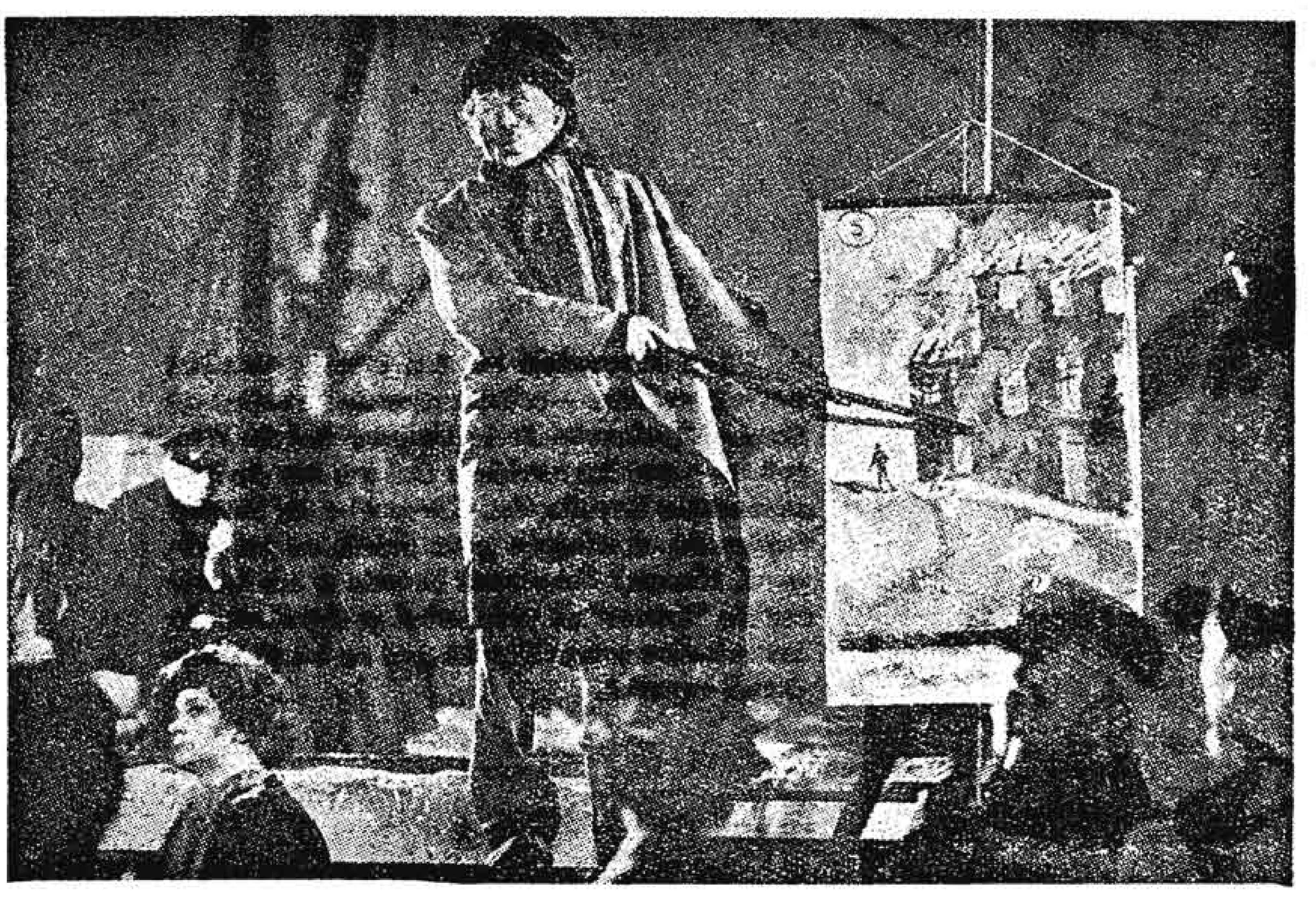
Brecht nació en Augsburgo, Alemania, el año de 1898, hijo del acomodado director de una fábrica de papel. Su niñez fue segura y feliz, y pudo recibir una educación clásica preuniversitaria.

Pero ya el espíritu rebelde de Brecht se acusaba a una temprana edad. Cuando se le pidió que escribiera una monografía alabando la felicidad y la dignidad de poder morir por la patria alemana, Brecht respondió con un ataque contra la idea de sacrificar la vida por el Kaiser. Los espantados maestros casi lo expulsan de la escuela.

Brecht prestó servicios en un hospital militar durante la Primera Guerra Mundial. El terrible espectáculo de las amputaciones, los heridos y los casos gangrenosos, y el duro tratamiento que recibían las víctimas de los combates fueron cosas que Brecht nunca podría olvidar.

Había comenzado estudios de medicina antes de la guerra y decidió continuarlos al terminar ésta, pero sin tener mucha fe en lo que hacía porque ya participaba en los corrillos teatrales y en la vida de los cafés de Munich. Ayudó en alguna representación, escribió obras teatrales y muchas canciones hermosas y extrañas que él mismo cantaba en las tabernas de Munich. Brecht ya revelaba una pasión por lo exótico, por lo técnicamente bello, por lo productivo y detestaba a su propia clase.

En 1924 acabó por irse a Berlín y siguió sus experimentos en el teatro, la poesía y la vida. Evitaba los círculos literarios como si tuvieran la peste, y sus amigos eran mecánicos y choferes de camiones. Uno de sus íntimos era un campeón de



...crear para la era de la ciencia y el socialismo

boxeo. Brecht, no obstante, tenía un tipo menudo y delgado, de voz bastante aguda. No era bien parecido, pero las mujeres le encontraban un gran atractivo.

Aunque desde el primer momento mostró gran interés por los cantos populares y una preferencia por los humildes, de 1920 a 1925 vivió como un artista bohemio. Pero hasta 1926 los hábitos y los intereses de Brecht comienzan a modificarse. Si sus primeras obras pintan todo el aislamiento y la esterilidad de la metrópoli moderna, Brecht comienza ahora a inclinarse hacia la izquierda, a encontrar la salida al dilema de la vida moderna en la filosofía y en las obras de Carlos Marx y Lenin.

Brecht tuvo siempre una comprensión muy aguda de la naturaleza de la sociedad capitalista moderna y su reacción contra esa sociedad ya era irresistible y total. El dramaturgo se sumergió en el pensamiento marxista y lo hizo parte habitual y natural de su personalidad.

Este hecho hay que destacarlo, porque muchos artistas modernos, probablemente la mayoría, han sido izquierdistas y comunistas, pero casi todos han contraído una alianza superficial con el marxismo, sin molestarse en asimilar la forma dialéctica-materialista de mirar al mundo y de moverse en él. Adoptaron el marxismo sin molestarse en echar de lado las viejas e inadecuadas normas de pensamiento y de conducta, lo que hizo que su "conversión" al marxismo no alterara en realidad su personalidad fundamental ni su naturaleza artística. Esos artistas no entendieron lo que pretendían ser, y eso los ha hecho gritar traición con mucha frecuencia, ante acontecimientos como el pacto de Hitler y Stalin de 1939, o la rebelión húngara de 1956. En realidad, son ellos los que traicionaron su propia necesidad —la necesidad de un hombre íntegro— de entender cabalmente la filosofía que abrazaban.

Brecht era un artista marxista muy distinto.

Escéptico en extremo, negándose a aceptar nada por simple creencia, Brecht vaciló mucho antes de aceptar el marxismo. Cuando lo abrazó, se convirtió en un marxista en forma quizás más completa que cualquier otro escritor. Devoró los clásicos marxistas-leninistas, y reorientó no sólo sus opiniones, sino también sus emociones y su método de pensar. Su matrimonio con la comunista alemana Helene Weigel en 1927 apresuró su inclinación hacia la izquierda hasta el último día de su vida, Brecht caminó con éxito la estrecha línea que separa el dogmatismo de la vacilación.

Mientras en Alemania crecía el poderío nazi, en Brecht crecía la idea comunista y las tentativas de crear un drama marxista. Sus estrenos son perseguidos y prohibidos en la escena alemana. En 1933 Hitler conquista el poder con el incendio del Reichstag y al día siguiente Brecht se exila en Checoslovaquia.

Al poco tiempo pasó, a Suiza, luego a Francia, hasta establecerse en la península escandinava donde vivió hasta 1941, escribiendo quizás sus obras mejores. Pero Hitler lo expulsó también de allí.

Desde Finlandia Brecht atravesó la Unión Soviética por ferrocarril y con su pequeño grupo de colaboradores y familiares atravesó el Pacífico y se estableció en Santa Mónica, cerca de Hollywood, donde vivió hasta que terminó la guerra.

Muy poco pudo hacer Brecht en el teatro americano. Tampoco pudo vender sus guiones cinematográficos. Cuando en 1947 el Comité de Actividades Enemigas lo llamó para que prestara declaración, Brecht evadió hábilmente sus preguntas y tan pronto pudo se marchó a Suiza.

"Cuando me acusaron de robarme el Empire State", decía irónicamente a un amigo, "pensé que era hora de marchar".

En Suiza pasó dos años montando algunas de sus obras y esperando a que las potencias aliadas decidieran la fisonomía de la nueva Europa.

Hizo varios viajes cortos a Alemania, tratando de determinar dónde hallaría más libertad, más comprensión y más apoyo, en la zona Oriental o en la Occidental. Por último, como precaución adoptó la ciudadanía austriaca, abrió una cuenta en un banco suizo y en 1949 se fue al Berlín Oriental.

Un buen amigo de Brecht, Johannes R. Becher, poeta surrealista comunista, era Ministro de Cultura de la Alemania Oriental y le había conseguido al escritor una compañía teatral integrada por más de cien actores y técnicos, y un local donde Brecht podría por fin crear el teatro que había deseado toda su vida. Después de quince años de exilio sin un teatro, su suerte mejoraba notablemente.

Brecht había regresado a Alemania con una maleta cargada de grandes obras de teatro e iba a llevarlas a escena.

Brecht no escribió ninguna obra mientras vivió en la Alemania Oriental, y sus críticos occidentales interpretan esto como prueba de que el Berlín Oriental lo privó de la voluntad de crear. Pero las pruebas parecen indicar lo contrario. Siguió escribiendo mucha poesía, y lo que es más importante enseñó y desarrolló el *Berlín Ensemble*. Esta es posiblemente la mejor compañía teatral del mundo entero, y les ha dado a sus obras su vital realización escénica, que nadie más le hubiera podido dar.

Brecht preparó muchos actores jóvenes, escritores, músicos y gente de teatro que ahora continúan su labor, y en esos años hizo varias adaptaciones importantes de clásicos del teatro: Don Juan, de Moliere; *Playboy of the Western World*, de Synge, *The Recruiting Officer*, de Farquhar, espléndidas realizaciones todas, y modelos de adaptación del drama clásico a la época moderna.

Cuando Brecht murió de una enfermedad cardíaca en 1956, dejó tras sí un grupo de obras dramáticas que eran como una simiente en suelo fértil y sin trabajar. Sus obras y sus ideas dan la pauta en estos momentos amucho talento joven del teatro del mundo. Brecht es el clásico de mañana y la inspiración vital de hoy.

¿Qué son estas obras que ha escrito Brecht y que representan el fruto más maduro de una inteligencia artística? Una veintena quizás de sus dramas tiene importancia; diez alcanzan gran estatura. Consideremos sólo unos pocos, aunque en algún detalle.

En las selvas de la ciudad puede considerarse un ejemplo de su primer teatro, escrito de 1918 a 1927. Sus obras de este período expresan su sentido muy personal del extrañamiento del hombre moderno. El protagonista de la obra, Shink, es un dependiente de una librería de Chicago. Un día entra un hombre llamado Garga y le pide su opinión sobre una obra. Shlink le contesta. Garga le ofrece inmediatamente comprarle la opinión opuesta a un alto precio. Shlink se niega obstinado a vender sus opiniones.

Se entabla una "lucha" entre los dos hombres, una extraña lucha que la hace especial el hecho de que nunca llegan a atacarse. El autor advierte al espectador que no busque finalidad a este combate, pues no la tiene, sólo la lucha misma tiene importancia. Los hombres destruyen sus empleos, sus familiares, y por último, agazapados en un bosque junto al lago Michigan, uno le dice al otro que en un mundo como el nuestro la lucha es fútil, pues los hombres no llegan a hacer contacto. Si se llenara un barco de seres humanos hasta reventar, habría tal frialdad entre estos hombres que se congelarían. El lenguaje en que está escrita la obra tiene un sabor pavoroso e incorpóreo,

que recuerda a Rimbaud, y que es la contraparte vocal del tipo de lucha que se libra.

Cuando los partidarios del moderno "teatro del absurdo" francés condenan el teatro social brechtiano por superficial e inadecuado a la readad —como hace Ionesco al calificar a Brecht de mero *boy scout*— demuestran su desconocimiento de estas primeras obras de Brecht, en las que pinta el mundo de Ionesco y Beckett, pero con más efectividad y con una poesía más genuina. Hace mucho que Brecht exploró lo que Ionesco acaba ahora de redescubrir, y Brecht siguió avanzando hacia un retrato del hombre que tuviera mayor significación social. *En las selvas de la ciudad* y las otras primeras obras siguen siendo experiecIencias notables.

La ópera de los tres peniques surge del período en que Brecht se convierte al marxismo, 1928. El lenguaje revela su deseo cada vez más intenso de conseguir la directa claridad del aforisrismo. En cuanto a la forma, Brecht no estaba inno vando porque la obra es meramente una adaptación de *The Beggars' Opera*, de John Gay, escrita 200 años antes. Pero la adaptación de Brecht indica su nueva tendencia marxista.

La obra representa la paradoja del hampa que utiliza métodos comerciales y de los hombres de negocios que trabajan como hampones. Un mundo se asemeja al otro, como Brecht ha destacado. MacHeath —"Mack el Cuchillo"— vive como un burgués aunque capitanea la banda de ladrones; y su mejor amigo y camarada, "El Tigre" Brown es jefe de policía. MacHeath es capturado y condenado a la horca, pero la sentencia nunca se ejecuta, porque Brecht inventa un final feliz, muy cómico y muy falso, que es una parodia de la técnica corriente del cine y la ópera. Pero antes del final, MacHeath tiene tiempo de preguntar al público: "¿Qué crimen es peor asaltar un banco o fundar un banco?".

Después del gran éxito de esta obra, Brecht comienza a desarrollar nuevas formas teatrales para su nuevo concepto del mundo. De 1929 a 1935 escribe sus "Lehrstucke", obras para aprender, de las cuales *La Excepción y la Regla* es quizás un buen ejemplo.

La Excepción y la Regla es la historia del viaje desesperado de un comerciante a través del desierto para obtener su parte en un descubrimiento de petróleo. El hombre viaja con un *coolie*, que le lleva el equipaje y contrata también a un guía que empuja al *coolie* y señala el camino. Pero el comerciante abriga serias sospechas de que los hombres a su servicio no comparten su ambición de conseguir el petróleo. Injustamente despide al guía por haber infringido las normas de conducta propias de su clase hablándole al *coolie*, y sigue solo con éste internándose por un desierto, del que no existen mapas. Pronto se encuentran perdidos. El comerciante ha maltratado continuamente al *coolie* y teme su venganza. Después de muchas jornadas de sed, cuando el *coolie* viene hacia él en la obscuridad con un poco de agua para darle de beber, el comerciante está tan seguro de que el hombre trae una piedra para asesinarlo, que lo mata de un tiro. Después de todo, alega el comerciante ante el tribunal que lo juzga ¿qué puede lógicamente esperarse de un ser humano tan maltratado y aguijoneado como el *coolie*? El tribunal se declara de acuerdo y absuelve al comerciante en un fallo lleno de sarcasmo.

El lenguaje y la trama de la historia son de suma sencillez.

A menudo los actores se dirigen al público directamente y añaden comentarios en formas de canciones. Aún cuando lo que ustedes ven es del proceder más familiar (dicen los actores al público) considérenlo extraordinario, como algo que ustedes nunca habían visto. Entonces lo comprenderán; entonces obrarán para cambiarlo. Brecht acentúa repetidas veces la necesidad de ver las viejas injusticias a través de ojos nuevos y despejados; esto lo recomienda con ahinco en toda su obra posterior. Escribe sus piezas de teatro de tal modo que exige a su público esta nueva perspectiva.

Después de 1935, Brecht vuelve a escribir obras más extensas y exuberantes. O mejor dicho, dilata el campo de acción de sus piezas didácticas para incluir toda la variedad y el color de su obra anterior, conservando sus nuevos procedimientos para educar a su público. Aprender no es en sí mismo una experiencia desagradable, afirma Brecht; es que la mayoría de los maestros lo han hecho así. Brecht se propone crear un teatro educacional en ambos sentidos, eso es, fecundo y delicioso.

"Madre Coraje" es un excelente ejemplo de su éxito en este empeño. Una crónica comprehensiva de la guerra alemana de los treinta años, muestra cómo la comerciante Ana Fierling, con sus dos hijos y una hija conduce su carreta de abastecimiento a través de las guerras de la época, siempre encontrando la manera de hacer algún negocio, y, en el proceso, sacrifica las vidas de sus tres hijos a su deseo de lucro. La lección quizás parecería clara. Si se quiere vivir de la guerra, se debe pagar el precio de la guerra. Sin embargo, la misma Ana nunca se da cuenta de este hecho brutal, como tampoco muchos se dan cuenta hoy de las consecuencias de vivir de la guerra. Vemos a la Madre Coraje, empobrecerse, envejecer, perder sus hijos. Su última acción es recoger los arreos de su carreta y dar un traspié detrás del regimiento que pasa: "Debo volver a los negocios", gruñe.

En las manos de un dramaturgo corriente, esto resultaría patético. Pero un público afín a las intenciones de Brecht lo encuentra horripilante.

Los fusiles de la Madre Carrar no es una pieza típica del último período de Brecht, pero es una obra muy interesante. Porque ha sido escogida para ser puesta en escena en La Habana, por Dumé y un grupo de actores del Teatro Nacional, vale la pena discutirla aquí.

Brecht escribió esta obra con el propósito inmediato de ganar simpatías y la ayuda activa para las Fuerzas Republicanas Españolas, en la guerra contra Franco en 1937. Es una obra breve. La señora Carrar es una madre española, determinada a que ninguno de sus hijos perezcan en ninguna guerra por ninguna razón. Hace todo lo posible por mantener a sus hijos lejos de la lucha y ocupados en los trabajos de paz. La madre despierta bruscamente cuando su hijo pescador es asesinado en su trabajo por las fuerzas de Franco, sin que medie ninguna provocación. Al final comprende que nadie puede estar por encima de la lucha. Cuando la pieza concluye, la vemos salir de su casa, marchando detrás de los jóvenes, un fusil cuelga de sus anchos hombros.

Esta pieza se diferencia de casi todo el resto de la obra de Brecht en su apretado, ininterrumpido desarrollo emocional y en su tema, muy restringido. En este respecto es como una de esas piezas muy competentes de "propaganda agitadora", tales como las que con frecuencia aparecen en situaciones revolucionarias.

Algunos de los métodos más característicos de Brecht aparecen en el argumento. Su ajusta-



...un teatro educacional fecundo y delicioso



...el dramaturgo se sumergió en el pensamiento marxista

da economía de palabras y desarrollo. El tema de la educación social de una mujer de experiencia, es un tema que Brecht a menudo emplea. El uso de los anuncios radiales para dar el hecho y el sabor del contexto social dentro del cual la señora Carrar debe decidirse por el compromiso social.

La idea para esta pieza, como sucede frecuentemente con Brecht (y Shakespeare), no es "original" sino adaptada de otro dramaturgo. En este caso, *Jinetes hacia el mar* del dramaturgo irlándes John Millington Synge, da el modelo.

Cualquiera que desee comparar a un dramaturgo interesado en personajes y situaciones individuales, y a un dramaturgo que representa éstos, pero que va más allá de ellos hacia la objetividad social y el compromiso, no tiene mas que comparar estas dos piezas.

La selección de *Los Fusiles de la Madre Carrar* para la escena cubana en este momento es afortunada. En primer lugar, es la única de las obras de Brecht con un país de habla española como escenario realista. En segundo, el tema del campesinado despertando a la necesidad de un compromiso social directo es sumamente importante ahora para Cuba, en su lucha por la emancipación económica de los Estados Unidos. Es de esperar que esta obra sea llevada a las provincias y se represente muchas veces.

En el período de 1935 a 1948, cuando Brecht terminó su última obra, escribió varios dramas que serán por largo tiempo vistos en los escenarios del mundo. *El Alma Buena de Setzuan. El Círculo de Tiza Caucasiano. Herr Puntilla y su criado Matti. Miedo y Miseria del Tercer Reich*, entre ellas. Solo una de estas será mencionada aquí, la obra maestra *Galileo Galilei*.

En esta pieza que pinta la vida del gran científico, Brecht presenta el dilema de los intelectuales modernos. Galileo llega a ser un gran científico, no porque tenga una dedicación abstracta a la verdad abstracta, sino porque para él pensar es un deleite sensual, como es un deleite sensual bañarse y comer. Vemos a Galileo robarse la idea del telescopio, a fin de hacer un poco de dinero; y lo oímos dar a sus alumnos consejos de cómo descubrir nuevas cosas, observando las cosas comunes como si fueran extrañas. Vemos frente a nosotros un hombre intensamente humano, no obstante notable por su agudo intelecto. En una situación similar a la propia de Brecht, Galileo decide salir de Padua, la ciudad de la floreciente burguesía, donde podría tener "libertad" pero debe trabajar como un perro para subsistir, y va a vivir a Florencia, donde goza la protección del Papa pero sufre también la vigilancia y la ignorancia del Papado.

Galileo confirma y luego propaga la teoría del universo de Copérmico y cuando la Iglesia comienza a temer por sus raíces intelectuales le enseñan a Galileo los instrumentos de tortura de la Inquisición. El sabio se retracta de sus enseñanzas. Sus alumnos sobrecogidos ante su cobardía física, lo abandonan. Años después, ciego y gordo, todavía bajo la supervisión de la Iglesia Católica, uno de sus alumnos lo visita, y se regocija de recibir una copia de las obras de Galileo que nunca ha abandonado. Tiene que sacarlas de contrabando. El alumno alaba altamente a Galileo por su astucia; pero Galileo no puede auto alagarse. En su opinión, lo que ha hecho ha retrasado por decenios el curso de la ciencia.

El requisito en *Galilei* es muy claro, que los intelectuales deben asumir responsabilidad por los usos a que se ponen sus trabajos, a menos que los pigmeos morales se aprovechen alegremente de ellos. La necesidad tanto profética como trágica de este requisito fue confirmada, cuando los Estados Unidos, lanzaron sus bombas átomicas sobre el Japón.

Pero Galileo es también un drama muy complejo, y mucho tiene la pieza que no es fácil de contestar. Por ejemplo: ¿a última instancia está o no está Brecht de acuerdo con la condena que se hace Galileo de sí mismo? No lo podremos saber. A decir verdad la posición de Brecht en el Berlín Oriental de post guerra era justamente tan ambigua y difícil de juzgar, como lo fue la situación comprometedora de Galileo; esto lo sabía bien Brecht. No hay duda, sin embargo, que esta es tal vez la más vigorosa expresión artística de los problemas morales del intelectual contemporáneo.

Cuando Brecht murió contemplaba, entre otras piezas, un drama sobre la vida de Albert Einstein, una opera sobre los viajes del dios budista de la felicidad, y una pieza que iba a ser su respuesta a *Waiting for Godot* de Beckett. Brecht dejó fragmentos de más de dos docenas de piezas incompletas a la hora trágicamente temprana de su muerte de 58 años.

Examinando el cuerpo total de su obra dramática y dejando a un lado los tomos de poesía, los escritos teóricos, los cuentos y las dos novelas podemos encontrar ciertos elementos estables que recorren desde su más temprana obra, *Baal* (1918), hasta su última pieza completa. *The Days of the Commune*. (1947-8).

Nos encontramos ante todo, primero, con su casi invacilante adherencia a lo que mejor puede llamarse la forma *épica* del teatro. Por teatro épico queremos decir al menos que una pieza no emplea principalmente una fábula tejida ceñidamente ni una curva de suspenso, cuidadosamente preparada, al estilo de Scribe, sino que una pieza es más bien suelta y episódica con fragmentos de fábula, canción, monólogo, caracterización, etc.

Por teatro épico podemos indicar aún más, que el autor provee su pieza con un narrador quien directamente "presenta" las acciones al público, como es el caso del "*El Círculo de Tiza Caucasion*" de Brecht o en "*Nuestro Pueblo* de Thorton Wilder; y podemos aún significar que los actores deben evitar una identificación con el método de Stanislavsky o unidad con sus personajes, y deben más bien "presentar" sus personajes a los espectadores evitando toda ilusión de realidad.

La diferencia entre la pieza *bien hecha* y el drama *épico* es radical en el teatro moderno. El teatro épico tiene entre sus antecedentes Shakespeare y las primeras piezas de Goethe, pero hay muchas modificaciones que el estudioso de este teatro épico tiene entre sus antecedentes Shakesescritos en los últimos cuatro años sobre este tema por los alemanes Peter Szondi y Marianne Kesting.

Así pues, Brecht es un ejemplo de vanguar-

día de los dramaturgos modernos que emplean procedimientos de teatro épico tan disrruptivos como canciones, monólogos, películas, discursos directos del actor al público, breves escenas, cambios rápidos de temas y otros por el estilo. Estos procedimientos, debemos recalcar, son en las manos de Brecht no solamente disrruptivos, pues él es un poeta consumado y un hombre de teatro. Su lenguaje es siempre brillante, simple y a la vez complejo y alusivo.

Muchos dramaturgos contemporáneos han hecho uso de este modelo fragmentario de teatro épico para presentar la experiencia enajenada de la vida que los intelectuales occidentales típicamente viven. Brecht también ha hecho uso de esta forma en sus primeras piezas. Pero cuando se identificó con el Marxismo, Brecht retuvo las potencialidades del teatro épico y las aplicó a nuevos fines, capturando al individuo tal y como funciona en una sociedad compleja de muchas esquinas.

Brecht ya no hacía uso de fragmentos de personajes, canciones, diálogos, etc., con el propósito de mostrar el aislamiento del hombre como una vez lo había hecho. Hizo ahora un inmenso montaje de sus recursos; su intención era ahora mostrar cómo todos los elementos complejos de la vida moderna que constituyen nuestro destino social se acoplan. La complejidad implícita en el teatro épico aseguraba a Brecht que él tenía los medios para evitar la falsificación en su captación dramática de la verdad social.

Pero hemos dicho que la denominación teatro épico puede implicar más que simplemente una pieza compuesta de elementos dispares; puede significar también imposición directa, consciente y física de un punto de vista narrativo. Y así es en la mayoría de las obras de Brecht, dado el uso de tales procedimientos como ahora discutimos. ¿Pero por qué busca Brecht este efecto?

El teatro convencional, el teatro de la pieza *bien hecha,* donde el autor, el director, y el actor usan sus talentos para absorber las emociones del espectador en las vidas ilusorias de los personajes principales —esto, en el criterio de Brecht, no es sino una rama más del tráfico internacional de drogas. Tal teatro puede forcear cualquier opinión y cualquier emoción en el espectador, muy aparte de la utilidad o peligro que le tenga, pues tal teatro no hace sino embaucar la inteligencia crítica.

Al decir de Elia Kazan, uno de los ejemplos actuales de este teatro, el público debe tratarse como una gran bestia, cuya mentalidad debe ser capturada e hipnotizada dentro de los primeros pocos minutos para que así caiga y responda a la menor indicación del director que por su parte sólo se preocupa de echar carne cruda aquí y allí para calmar los apetitos sentimentales de la bestia.

Esta imagen que Kazan, ahora tal vez la personalidad más importante de teatro y cine en los Estados Unidos, ha encontrado tan apta para describir sus propósitos, probablemente no sería rehusada por ningún director que se oriente por los ampliamente aceptados criterios de Stanislavsky. Stanislavsky es todavía el equivalente de teatro más próximo a un legislador dramático de Broadway a Moscú. Pero Brecht encuentra tales principios espantosamente equivocados.

Brecht requiere mucho más de y para sus espectadores que la mera sumisión pasiva para gusto de sus emociones. Quiere que sus espectadores se adentren en la crítica vital de las acciones ante sus ojos. El espectador debe tener la mente libre para aceptar o rehusar las acciones que los personajes eligen o evitan. Al observar una pieza, dice, la actitud de uno debiese ser la de un hombre que se recarga, en ocio, tal vez fumando —la actitud de hombres ante un espectáculo deportivo que critican cada movimiento de los atletas. Son las pasiones de la elección y el descubrimiento las que impulsan a Brecht, la pasión de elegir a no ser que se decide a actuar en un mundo que es dialectico, material, complejo y peligroso.

¿Cómo es lograda tal libertad para el espectador?

Por medio de lo que Brecht ha llamado "efecto enajenante" ha logrado en algunos momentos de sus obras ayudar al espectador a que se distancie a sí mismo de una participación emocional excesiva. Con un uso agudizado de los recursos del teatro épico, de canciones, películas, voces aisladas, poesía, y otros parecidos se estimula al espectador y se le recuerda que mantenga su distancia emotiva de los hechos y no olviden que está en un teatro y observando, no la realidad, sino un comentario sobre la realidad. Sólo un espectador que retenga su juicio crítico puede realmente aprender de los hechos así presentados.

Brecht entrenaba a sus actores y actrices en los medios de dar al espectador su libertad. Cuando muestren una acción, les decía, vacilen un momento. Sugieran la acción de alternativa, dejen que las alternativas también se hagan conscientes en la mente del espectador. Cuando hablen una cosa, dejen que la elección contraria también esté implícita. Y, cuando hayan mostrado como actuó un personaje, nunca dejen al público imaginar que *Uds.* son ese personaje; pongan en claro que ustedes sólo presentan lo que otro ha hecho o pudo haber hecho.

El teatro de proscenio estimula a que el espectador vea la pieza como "un pedazo de vida", y así Brecht saca la acción fuera del proscenio, hasta la plataforma misma. La habilidad del tramoyista de esconder la maquinaria de teatro y las luces estimula la ilusión de una realidad presente, y así Brecht tira afuera estos engaños y muestra el equipo técnico. Un teatro en la obscuridad invita a dejar que la mente se ausente, y así Brecht enciende todas las luces de la sala.

Debiese estar claro a este momento que el teatro social de Brecht difiere del teatro de orientación social al que estamos acostumbrados.

En el teatro de Brecht una filosofía social no se injerta con los personajes *bien hechos* que han estado con nosotros estos últimos doscientos años, por medio de un puñado de buenas intenciones y divisas. No. El Marxismo sostiene el poder revolucionario de revelar el ambiente social al saber del hombre, tanto como las ciencias naturales nos han revelado el ambiente natural; y Brecht acepta esta valoración del Marxismo y demanda una forma de teatro correspondientemente revolucionaria. En lugar de divisas sobre las crisis de ayer, él nos cuenta parábolas localizadas en el Cáucaso de Georgia, en la distante China, el mítico Perú, o un Estados Unidos no existente. Nos ofrece no una propaganda superficial para fines bastante transitorios; más bien nos cuenta sus parábolas con una inteligencia artística que ha asimilado radicalmente su materialismo diálectico.

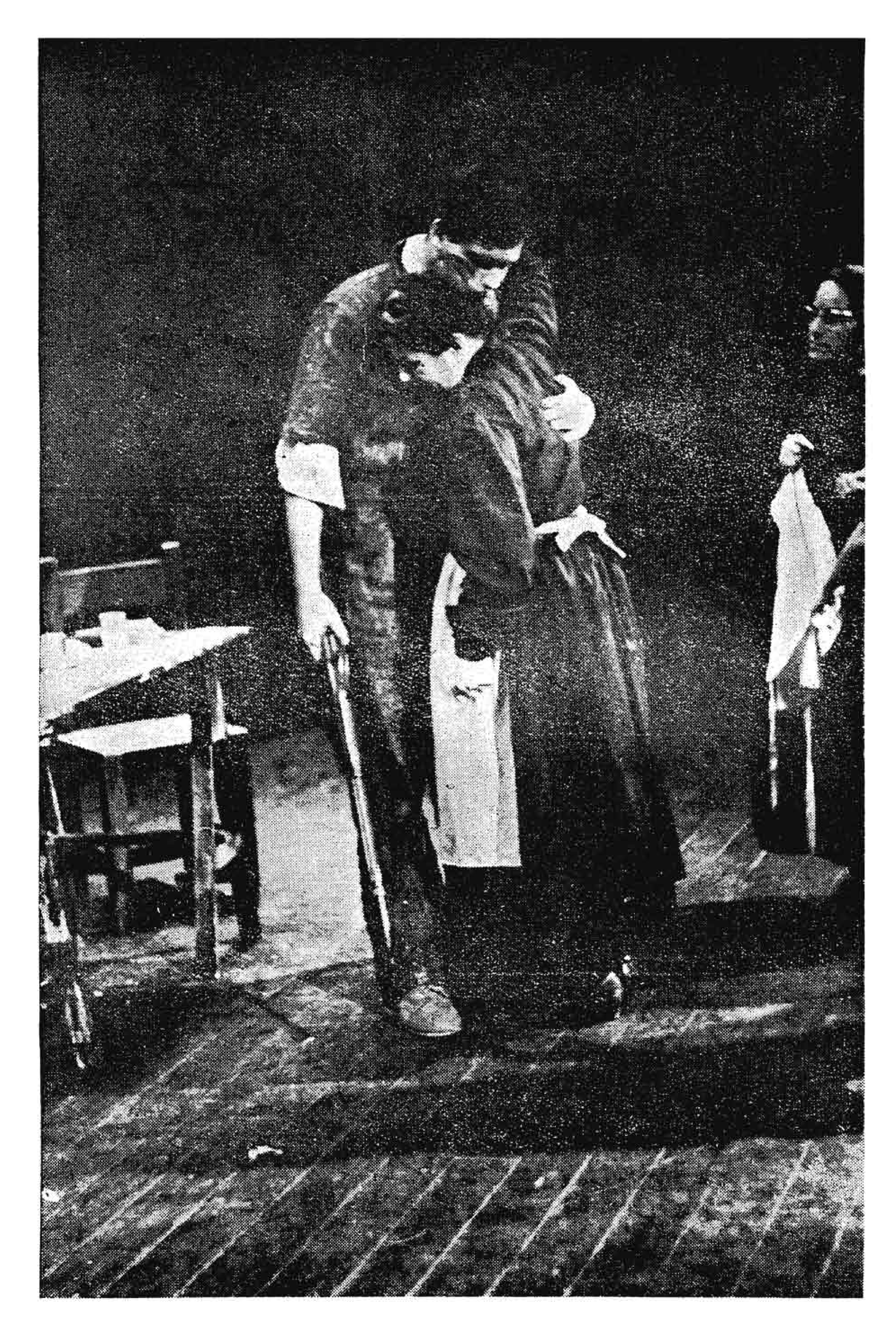
Más que dar la fácil respuesta marxista a un problema dado busca el inculcar en su público sólo las actitudes marxistas fundamentales, utiles para la solución de los problemas de una sociedad enferma, cruel, y para muchos, incomprensibles. No ofrece respuestas, sólo actitudes, sólo métodos.

El drama, por supuesto siempre ha sido asunto de resolver problemas para los personajes de una pieza. Se presentan personajes en un conflicto de cierto sentido en lucha por abrirse paso a una solución. Tradicionalmente, si la pieza es una comedia, se da con una solución, si es una tragedia, no hay solución satisfactoria lograble. Desde Aristóteles, sin embargo han sido solamente los dramaturgos los que se han preocupado por las elecciones de los personajes y por los resultados que sus acciones acarrean. Al público sólo se le ha pedido que sufra o goce pasivamente con los personajes, según avanzan sobre su destino hacia la felicidad o el desastre. Nunca se les ha requerido que interroguen estos destinos.

Con Brecht, por primera vez el problema de la elección, el problema de solucionar se mueve hacia el centro del proscenio. Si la tragedia griega supone que el destino del hombre es inmutablemente determinado por su relación con los dioses, si la tragedia isabelina supone que el destino de un hombre está inmutablemente determinado por una falta fatal de su carácter, entonces Brecht supone que el hombre hace su propio destino y que debe hacerse más y más capaz de dominar la naturaleza, la sociedad y a sí mismo.

Cada día, a cada momento, Brecht argumenta, hacemos nuestras elecciones —aceptando una cosa, evitando otra— que determinaran nuestro futuro. Entonces, ¿por qué hemos de tratar nuestro teatro como un refugio de la vida, cuando nuestras vidas son seguramente de tan difícil dirección propia que necesitamos toda la práctica y el entrenamiento que podamos alcanzar, si es que hemos de elegir sabiamente? ¿No debiesen ser nuestros teatros la arena de entrenamiento de nuestra constante necesidad de elegir? Tengamos un teatro que sea una delicia, pero tengamos uno que también sea productivo.

Puesto que Brecht más avanzó en la creación de un teatro que pudiera realizar esos fines, su demanda de ser el Einstein del teatro moderno debe tenerse como válida.



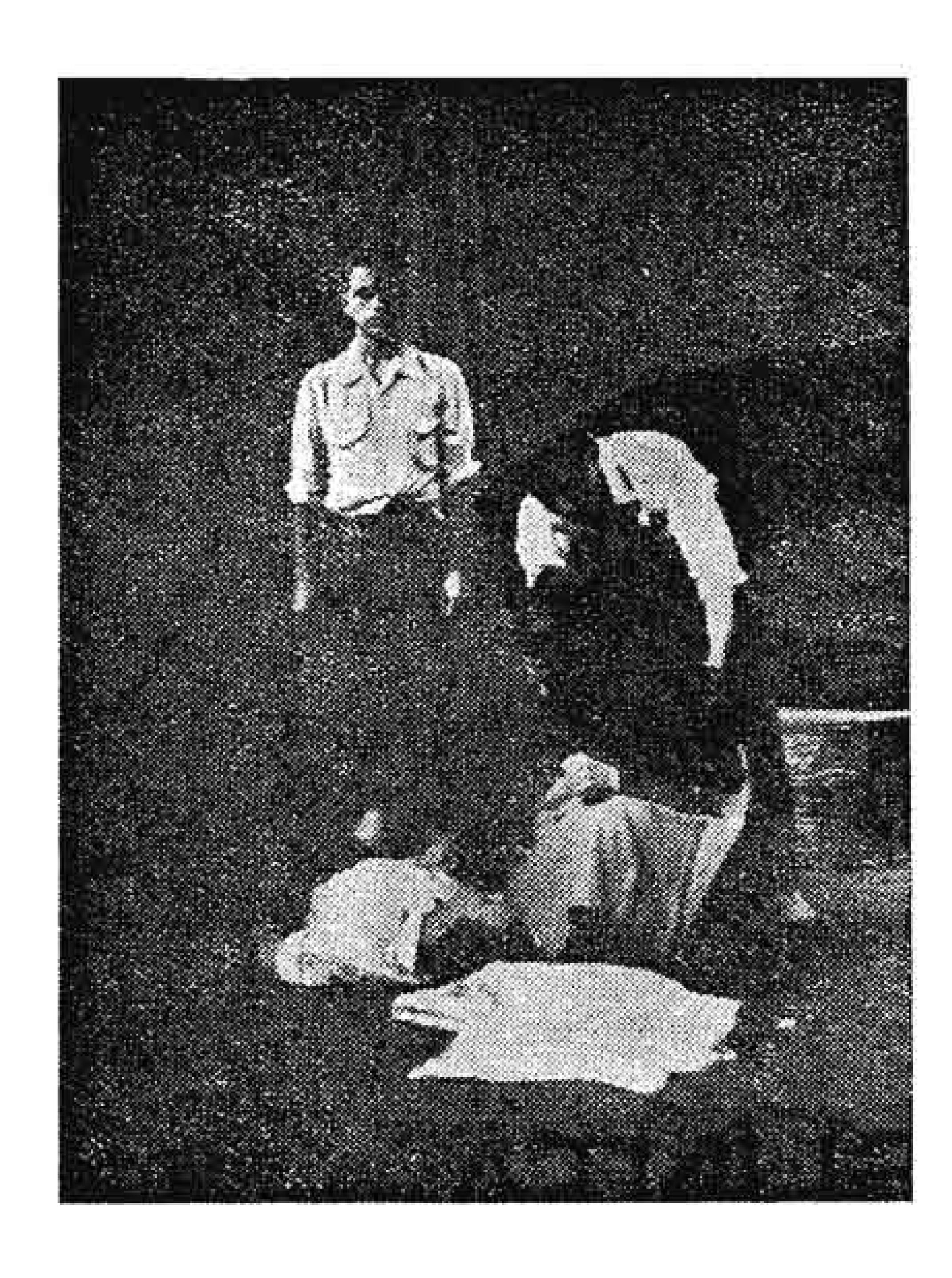
LOS FUSILES DE LA MADRE CARRAR

¿BRECHT? ¿DUME? ¿MADRE CARRAR?

¿Qué es todo esto? Simplemente, que Bertold Brecht (ver el artículo de Baxandall, páginas atrás), "el Einstein del teatro moderno", ha entrado en Cuba por la puerta ancha. Su teatro es intelectual, difícil y trae también un mensaje contenido: la solidaridad, la esperanza de que un día el hombre será un hombre para el hombre: la alienación ("el hombre lobo del hombre") ha terminado: el hombre será a la vez su prójimo. Aquí, en "Los fusiles de la madre Carrar", el tema es la guerra civil española: Franco, el crimen de Franco, los crímenes de Franco, la bestia de Franco: "¿Guernica? Eso no lo hice yo", le dijo Picasso al oficial nazi. "Eso lo hicieron ustedes". Franco escribió esta pieza de Brecht estos crímenes, esta guerra bestial la hizo Franco: "Los Fusiles de la madre Carrar" la escribió Franco. ¿Brecht? Brecht, Bertolt Brecht, es casi un dactilógrafo. ¿Y Dumé? Dumé la ha puesto en escena —o la pondrá en escena, mejor: esta semana, si se cumple con lo prometido. ¿Dónde? En Bellas Artes, en su anfiteatro, en su agradable teatrico. A precios populares.

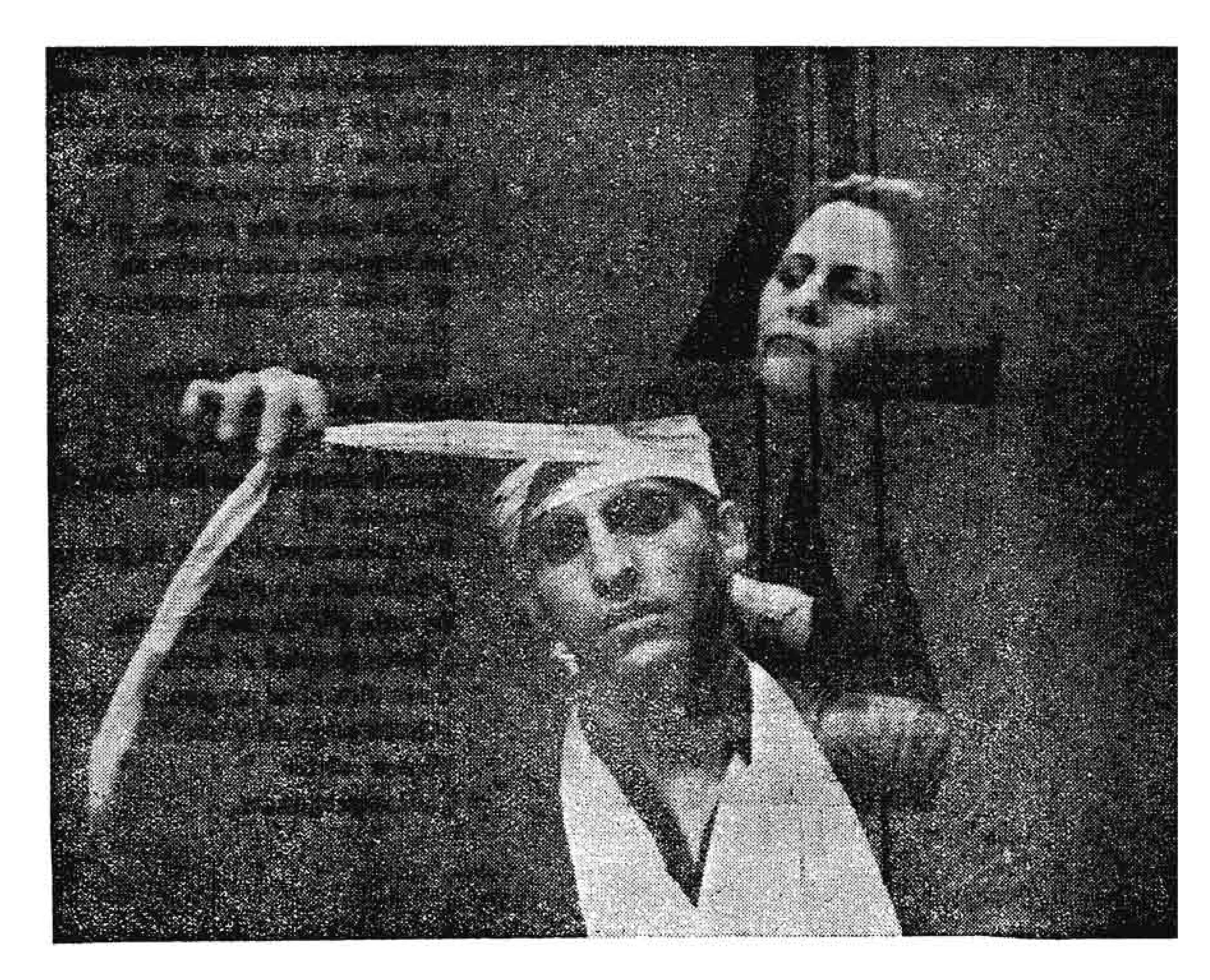
¿BRECHT? ¿DUME? ¿CARRAR?

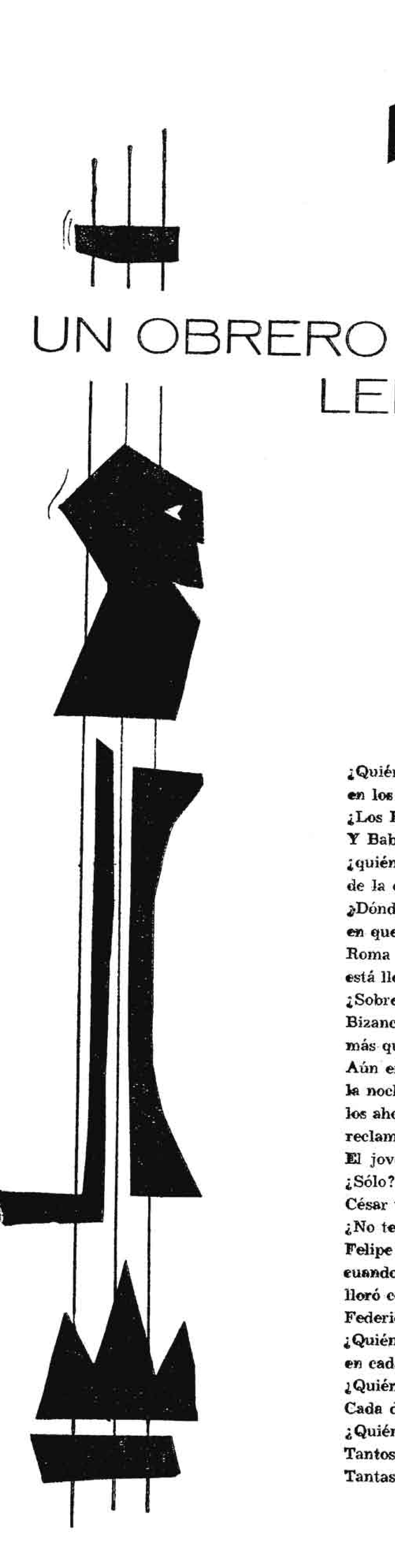
¿Hay alguien qué quiera preguntar algo? ¿Todavía?

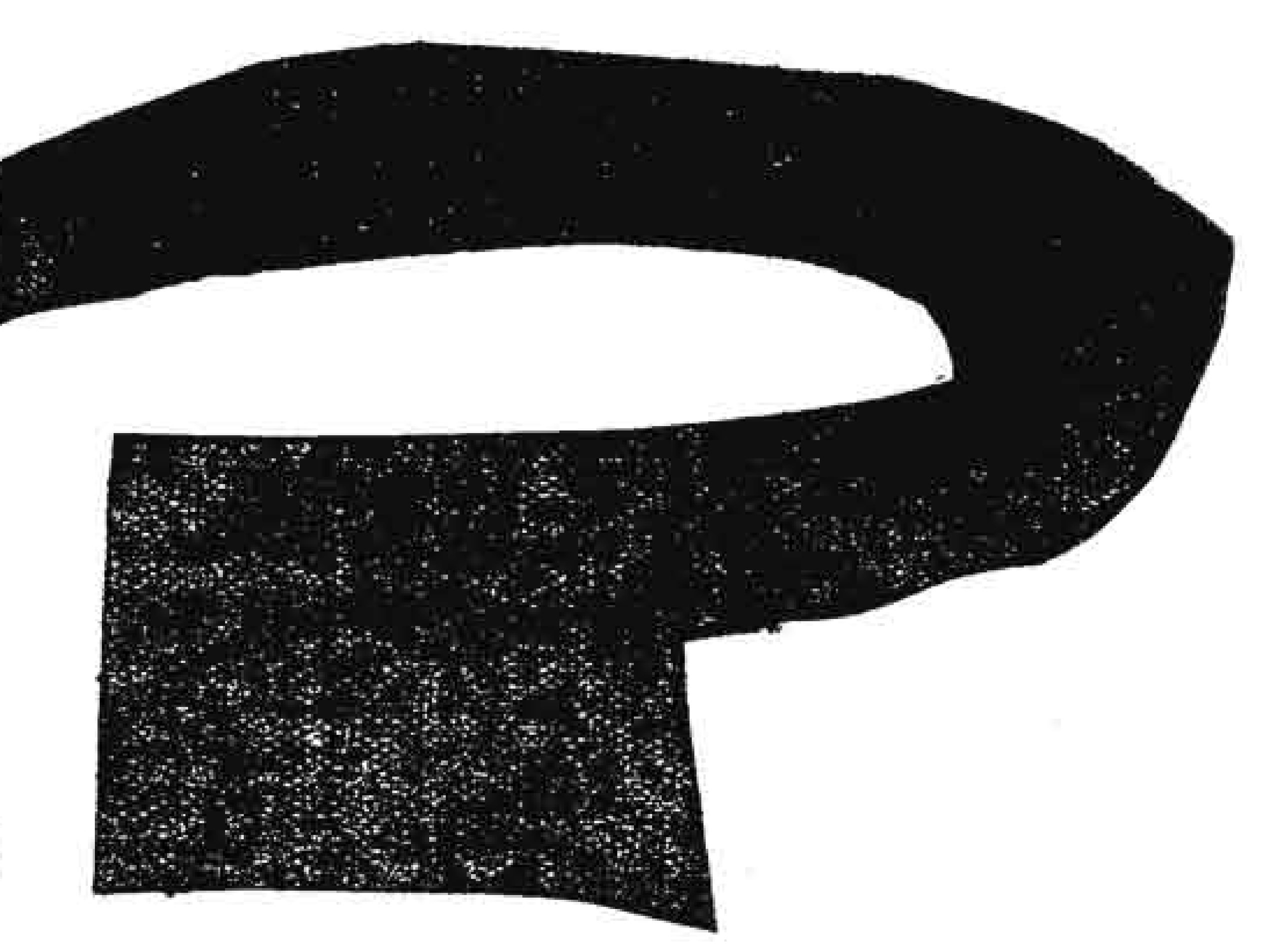




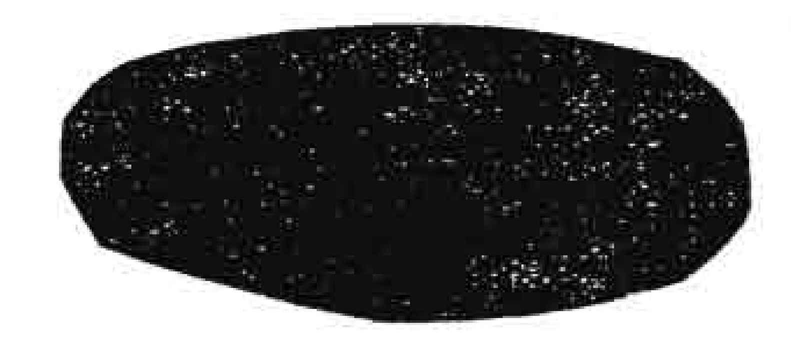

R





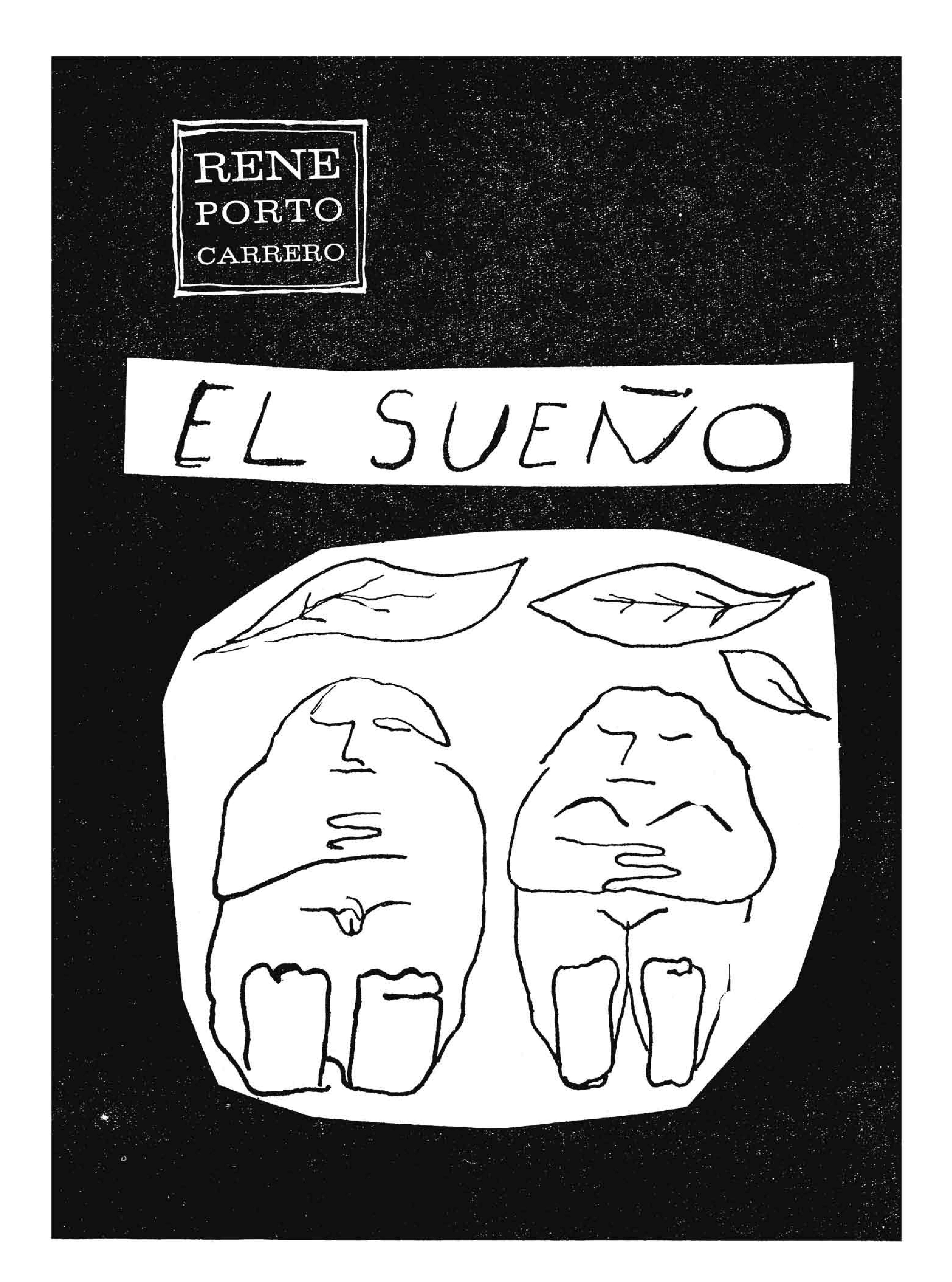


UN OBRERO LEE Y PREGUNTA



por BERTOLT BRECHT

¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas?
en los libros se leen nombres de Reyes.
¿Los Reyes llevaron las piedras?
Y Babilonia, tantas veces destruída,
¿quién la reconstruyó tantas veces? ¿en qué casas
de la dorada Lima vivían los constructores?
¿Dónde fueron los albañiles aquella noche
en que terminaron las murallas de China?
Roma la grande
está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los hizo.
¿Sobre quién triunfaron los césares?
Bizancio, tan cantada, ¿no tenía
más que Palacios para sus habitantes?
Aún en la fabulosa Atlántida
la noche que se hundió
los ahogados con grandes gritos
reclamaban a sus esclavos.
El joven Alejandro conquistó la India.
¿Sólo?
César venció a los Galos.
¿No tenía cocineros?
Felipe de España lloró
cuando naufragó su flota. ¿Nadie más
lloró con él?
Federico segundo ganó la guerra de los siete años.
¿Quién más la ganó?
en cada página una victoria.
¿Quién preparó el festín?
Cada diez años un gran hombre.
¿Quién pagó los gastos?
Tantos relatos.
Tantas preguntas.


RENE
PORTO
CARRERO
EL SUEÑO

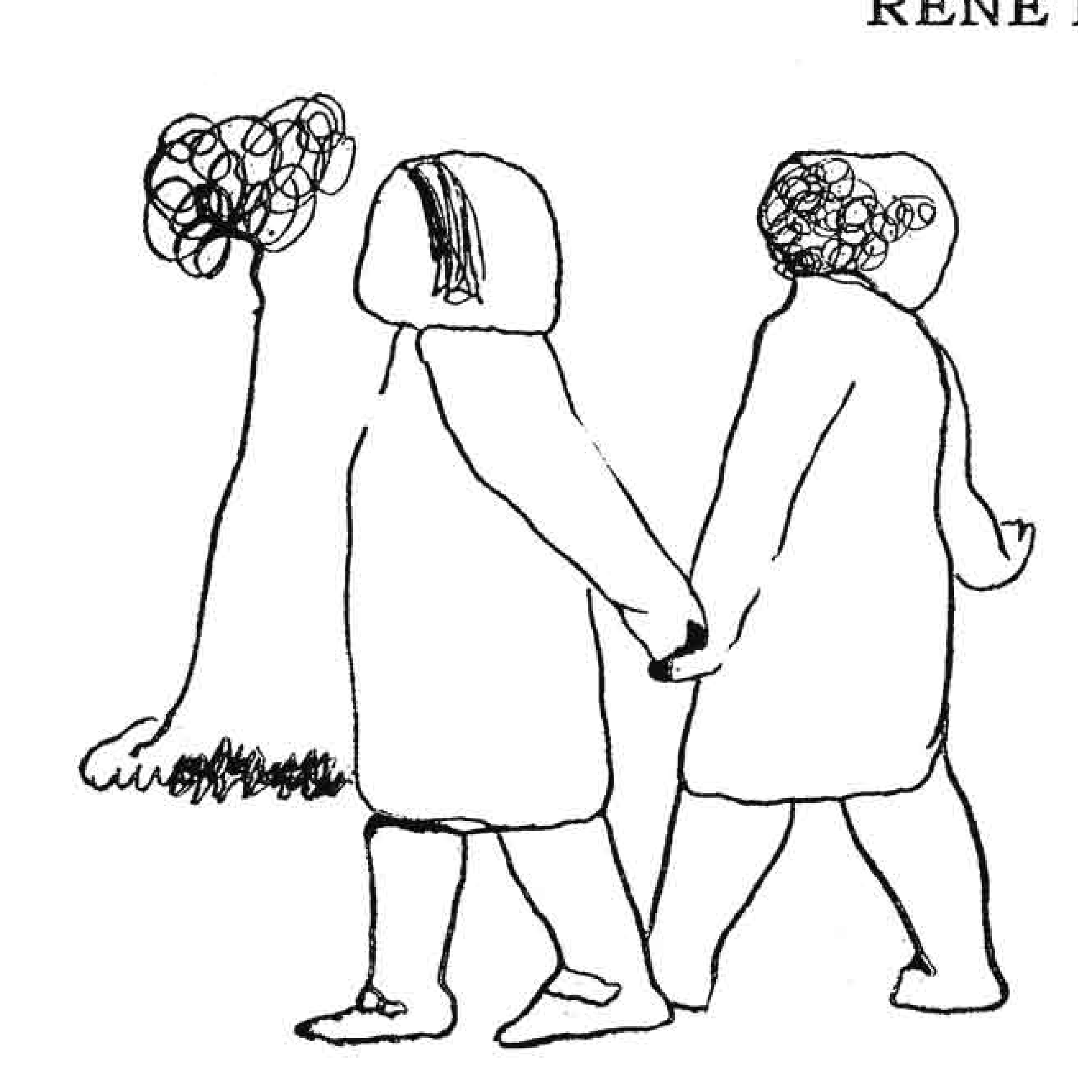


LAS MUJERES SE DETUVIERON A MIRAR EL AIRE Y DE LA TIERRA ROMPIERON LAS FLORES



RENE PORTOCARRERO nació en La Habana en 1912. Ha pintado desde muy joven. Se sabe que a los once años envió a un salón. El 1 de septiembre de 1939 soñó en dibujos y palabras su poema *El Sueño,* que ahora publica la Biblioteca Nacional en una de las más bellas y originales impresiones que se han hecho entre nosotros. Decía Claudiano en el prefacio al libro segundo del *Rapto* que todos los animales sueñan de noche cosas como sombra de lo que trataron de día. El día 1 de septiembre de 1939 comenzó la segunda guerra mundial. Portocarrero soñó entonces, con esas sombras trocadas que constituyen el sueño, y escribió y dibujó, lleno de terror ante esa destrucción de hombres, ante la locura y la extinción. Su *Sueño* empieza con la sangre, "las flechas marcaban la sangre", y termina con el amor, haciendo una bella distinción entre la pasión y el amor. Portocarrero hizo lo que debió hacer en su momento, protestó a su manera de una guerra sin sentido, producto de los intereses explotadores del hombre. *El Sueño* está lleno de esa suave melancolía que deja ver en su obra. El poema nos sitúa en la naturaleza. Se abre con un dibujo en el cual vemos un hombre tendido. De su boca nace el sueño que va ocupando todo el espacio. Entonces aparecen el mundo y la realidad. Comienza el hombre a ver lo que le rodea, el mundo de los árboles y las estrellas, la aurora y la "luz sobre la espalda del mundo", las estaciones y el color de la lluvia, la noche y asiste a la aparición de la muerte, y cubre a sus amigos "con hojas arrancadas de los árboles", supo lo que era el llanto y el sabor de las lágrimas. Asistimos en *El Sueño* de Portocarrero a la manifestación completa, de lo que llamamos en la vigilia, el mundo y la vida. Portocarrero nos advierte que soñamos, y ante la presencia de la guerra nos dice que nuestros sueños pueden ser también atroces.

ANTON ARRUFAT.

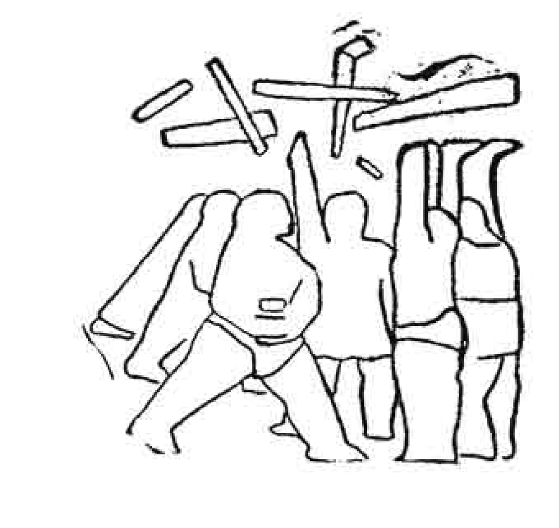




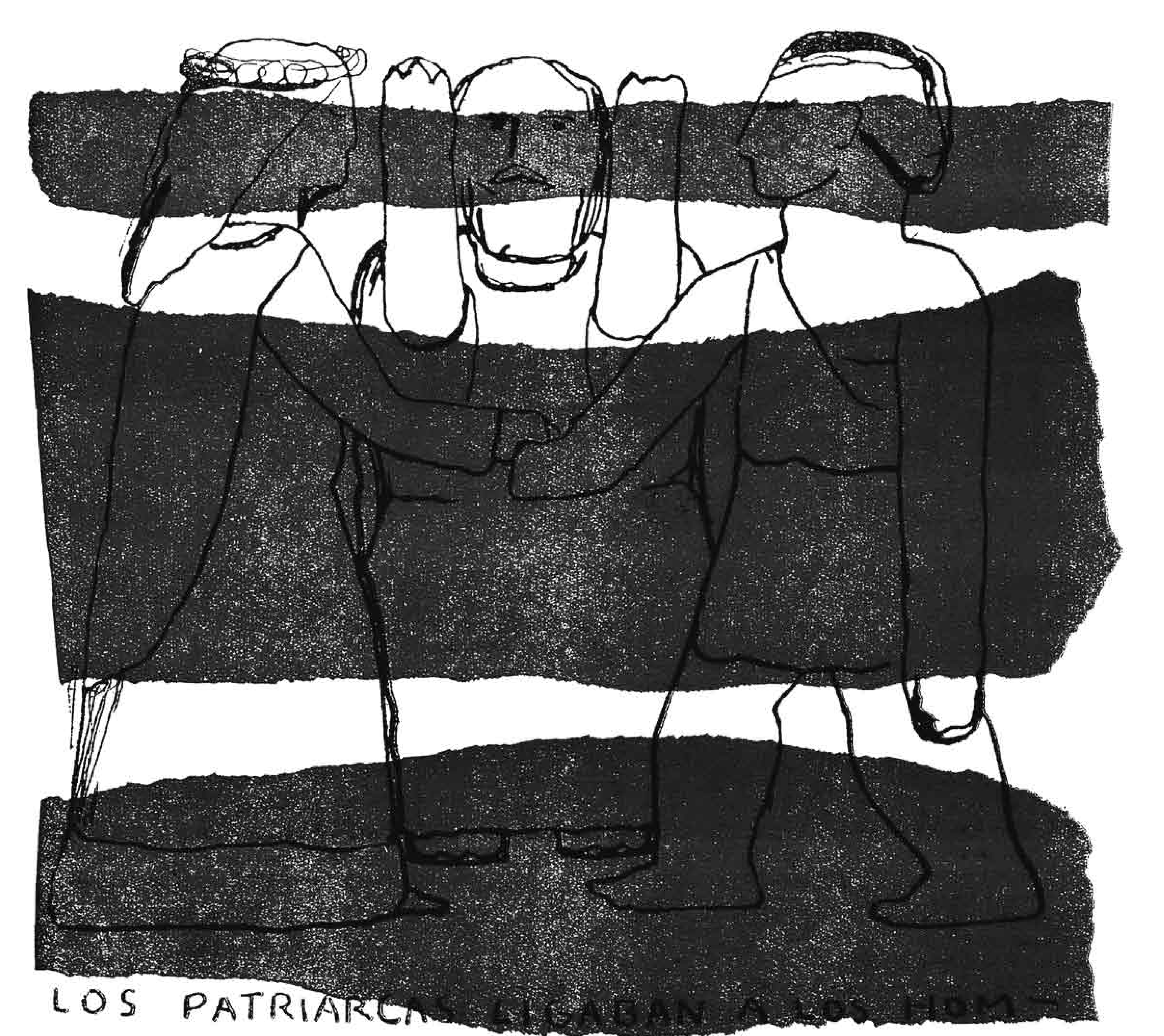
DESPUES VINO EL MUNDO, Y LOS HOMBRES SUPIERON LO QUE ERA LA LUZ SOBRE LA ESPALDA DEL MUNDO



Y SENTADOS TODOS, LOS LOCOS FORMARON EL MUNDO



LOS HOMBRES EMPEZARON A DISCUTIR SOBRE LA FABRICA Y LA DESINTEGRACION DE LOS ARBOLES



LOS PATRIARCAS ... EN ESPONSALES ETERNOS

COMO MIRAR LA PINTURA MODERNA

por OSCAR HURTADO

Lector, este pequeño ensayo va dirigido a tí si eres de esos que laboran la mayor parte del día y no encuentra el tiempo suficiente para conocer de estas cuestiones. A los que tengan conocimientos sobre pintura les sugiero pasar por alto estas páginas. No son para ellos.

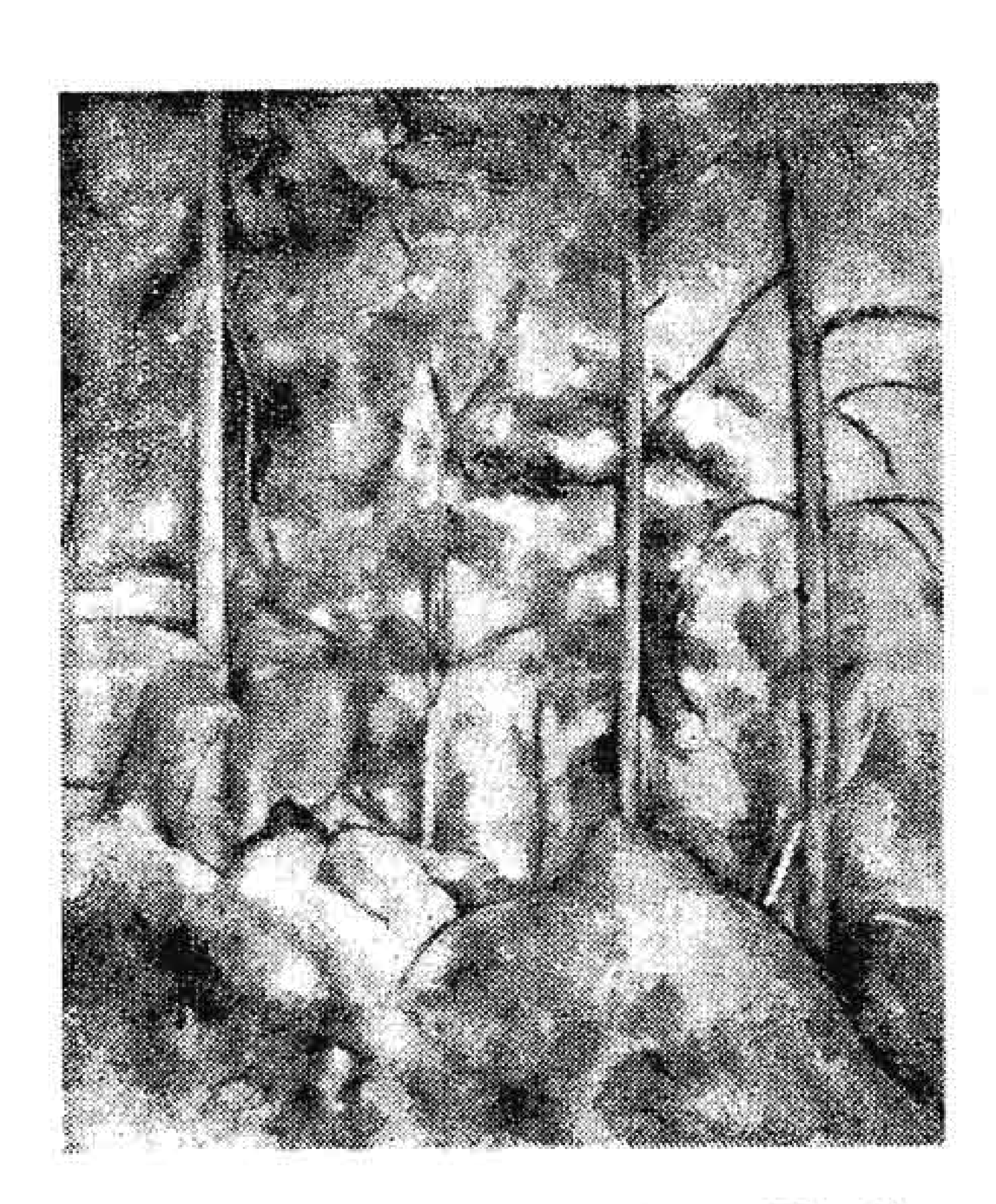
Si te interesan los problemas del hombre, lector, debes tomar nota de lo siguiente: Que la pintura es una proyección del hombre así como las demás artes y las ciencias y que por lo tanto no deben subestimarse pues con ellos se subestima al que la hace.

La pintura no es algo estático. Es manifestación del hombre desde la época de las cavernas y por lo tanto cuestión de historia Desde esa lejanía en el tiempo la pintura ha evolucionado cambiando su modo de ser con cada época y con cada pueblo. A esto último se le llama cultura. De ahí que se hable de cultura occidental, oriental, y en un grado más particular cultura china, japonesa, hindú, europea, americana, egipcia, griega. Algunas se relacionan entre ellas: así la hindú con la china y ésta con la japonesa; así la escultura egipcia, particularmente, se continúa en la griega. Vemos también similitudes en culturas prehistóricas de pueblos lejanos unos de otros; pueblos conocidos como "constructores de pirámides": los mayas, aztecas e incas en la América y los egipcios en el Africa. Los científicos, sean antropólogos o sociólogos, estudian estas formas arquitectónicas para conocer mejor a los pueblos que las producen. Vemos cómo el arte ayuda a la ciencia sin que esta última pueda prescindir de la primera al estudiar al hombre. Así en los instrumentos técnicos el valor artístico nos dice más sobre la cultura que los crea que su valor utilitario. En su Manual titulado "Tectónica de las Artes Plásticas", Grabner nos dice que la manera de conocer a qué pueblo pertenece un remo, o una flecha, no es por su forma, sino por los diseños en ellos grabados y pintados.

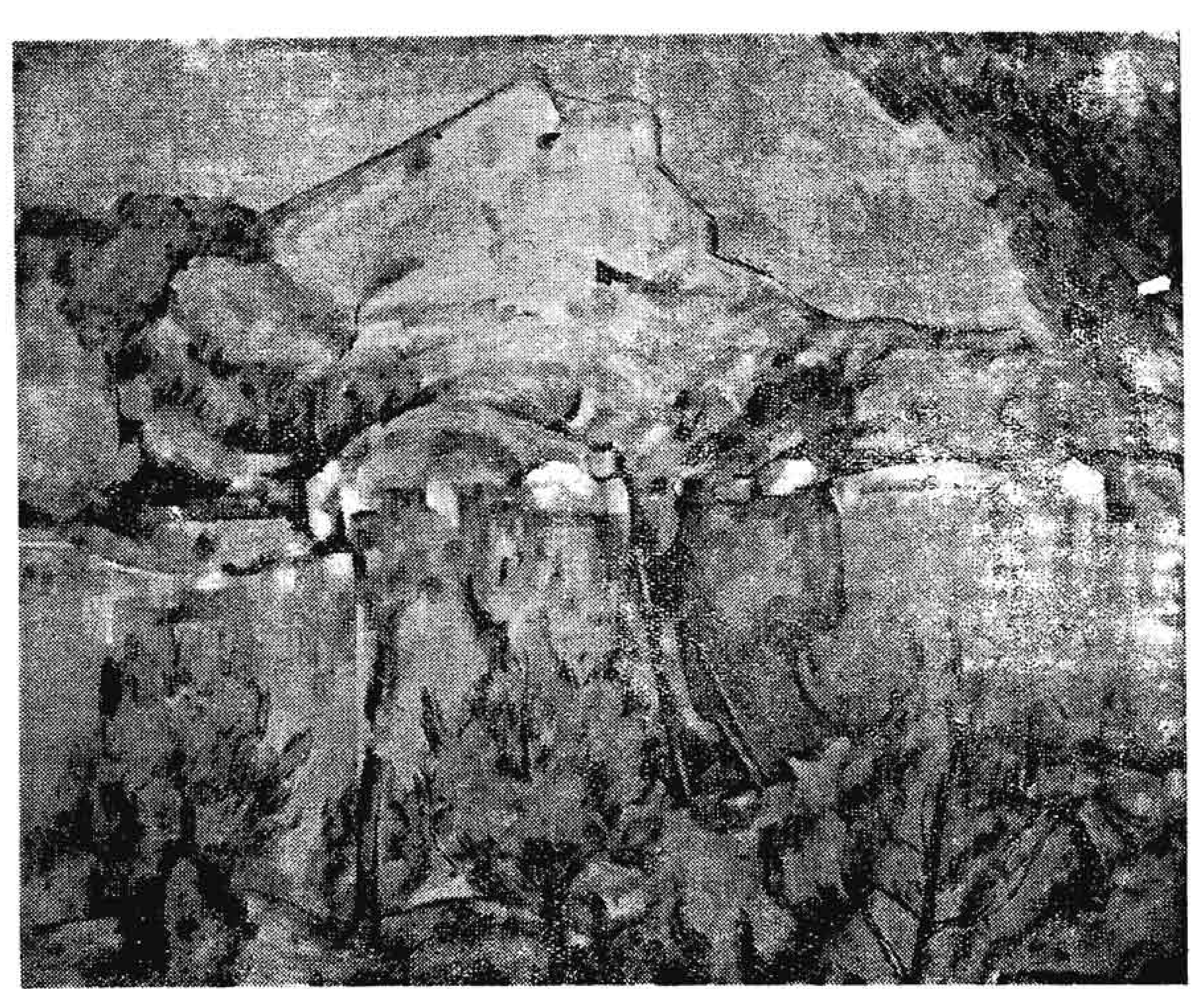
De todas estas culturas la que a nosotros interesa más es la conocida por occidental, ya que ésta motiva lo que llamamos arte moderno que incluye todas las formas particulares del arte: arquitectura, escultura, poesía, música, pintura. Esta última lleva muchos años manifestándose y cambiando de estilo con cada época.

Es imposible describir aquí toda la historia de la pintura occidental; pero el acontecimiento que da inicio a lo que se llama pintura moderna podemos situarlo en los impresionistas franceses, a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

Lo primero que pudiera decirse de ellos es que rompieron con lo anecdótico en el cuadro. No más temas basados en anécdotas históricas o mitológicas, ni asuntos románticos de claros de luna con lánguidas mujeres, ni ángeles o querubes. El tema sería ahora la naturaleza, pero no pintada de memoria por fórmulas académicas sino directamente del natural en su luz cambiante al paso de las horas. El cuadro, además, no era planeado o premeditado. Claro que hubo pioneros en este estilo. Se practicó a mitades del siglo dieciocho. Existe un desnudo de Fragonard donde éste escribió detrás del lienzo "Frago pintó esto en una hora". Algunos de los cuadros de Guardi, de Tiépolo, y otros pequeños de Constable son improvisaciones



CEZANNE: *Pinos y rocas*. 1895—1900. *Oleo*



CEZANNE: *El Monte San Victoria. Oleo*

Pero se mantenía la tradición académica y estos cuadros eran tenidos por *sketches*. Un verdadero cuadro *debía* ser planeado. La pintura se ejecutaba siempre dentro del estudio del pintor sujeta a leyes del color y del dibujo, estando regido este último por la perspectiva geométrica adquirida en el Renacimiento, que logró darle al cuadro una tercera dimensión: la profundidad, suprimida por la escuela modernista; supresión que nos molesta al principio y que después vamos admirando al saber que es más difícil lograr este efecto por otros medios que no sean los fáciles geométricos. El pintor moderno necesita una mayor sabiduría en su oficio que el antiguo. Claro que me refiero a los buenos, a los maestros, porque en esta escuela abundan, por desgracia, falsos valores. Pintores hay que se autotitulan "modernos" y son incapaces de dibujar una silla.

La característica más notable de los impresionistas reside en ese tono frío, azul o violeta, que envuelve todo el cuadro, debido a que desdeñaron los barnices anaranjados, llamados "sopas", usado por los académicos para dar a sus cuadros un sabor a museo. La tonalidad de los impresionistas se debía al hecho de pintar al aire libre. Los tonos de las sombras cuando se pinta al aire libre de día son azules o violetas; y es precisamente el color de las sombras, y no el de la luz, el que determina el tono general del cuadro.

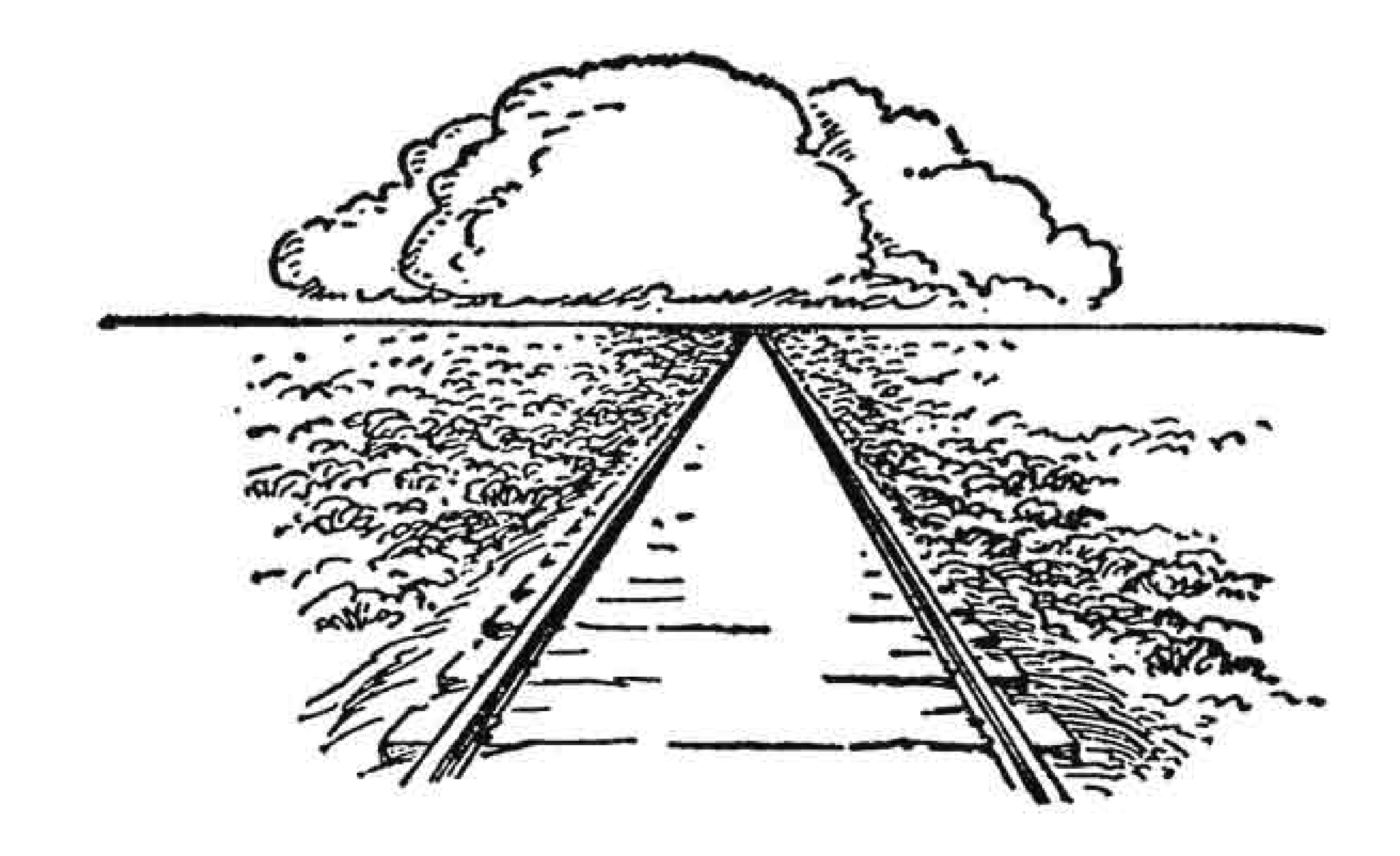
Los pintores oficiales pintaban a puertas cerradas; en estudios con ventanas que daban al norte. Como el sol corre de este a oeste el grado de luminosidad era constante: porque si la trayectoria del sol fuera de norte a sur por la mañana el rayo solar entraría por la ventana iluminando intensamente desapareciendo con el meridiano y dejando un marcado contraste en la luminosidad del estudio.

Digamos de paso que en pintura se llaman tonos fríos a los azules y violetas, y calientes a los rojos y anaranjados. Se denominan grises a los tonos neutros. Ahora bien, la luz del norte es azul, aun en días nublados Por otra parte los tonos dentro de una habitación son siempre calientes, debido al color de las paredes, de los cortinajes, de los barnices de los muebles y de los objetos que adornan las paredes, que van siempre de los carmelitas al rojo como tónica. En consecuencia un modelo posando dentro de un estudio está iluminado por una luz fría, y las sombras, reflejadas por los objetos del cuarto, serán carmelitas, rojas o naranja. Los pintores académicos, aun cuando pintaban al aire libre, llevaban el paisaje al estudio y hacían caso omiso a la luz tal como se les ofrecía.

Los impresionistas invirtieron estos valores. Al aire libre el sol golpea los objetos directamente estando su luz entre el amarillo y el naranja. Al aire libre el azul del cielo se refleja azulosamente en los objetos arrojando sombras azules. Así los únicos tonos cálidos en los cuadros impresionistas es el que reflejan los objetos. El resto lo resolvían con violetas (mezcla del azul del cielo con el rojo de la tierra) y verdes. Por supuesto que algunos impresionistas pintaron muchos de sus cuadros dentro del estudio, como Vuillard, pero seguían los mismos principios, aunque los exageraban e incorporaban una vez más el carmelita. Pero aquí anotamos los rasgos y leyes de esta escuela y no sus excepciones.

Monet, Pisarro, Vuillard, Sisley, Bonnard y Guillaumin son genuinos representantes de esta escuela. Cézanne viene a ser los epígonos, y la sencilla solidez de sus formas da origen al cubismo. Van Gogh ejerció influencia en los pintores alemanes expresionistas, y no es precisamente un ejemplo de puntos impresionistas. La teoría impresionista sitúa al pintor como espectador desinteresado. Igual que la cámara fotográfica su ojo no tiene preferencia. Cada elemento en el campo de su visión tiene igual importancia, o sea, que todos los objetos tienen la misma jerarquía. Y algo más. El objeto como forma no es importante: lo es en cuanto refleja luz.

Un pintor dentro de la tradición clásica considera la forma sólida del objeto como algo fundamental. El objeto es aquello que *intercepta* la luz y arroja sombra. Para el pintor tradicional la luz no puede existir sin la sombra: la presencia de la una implica la otra, y el objeto no es más que un bulto que está ahí creando estas condiciones. Para el impresionista lo fundamental es la sensación en el ojo. La forma no es importante;



lo es la luz. La presencia de la luz no implica la sombra sino otra luz. El objeto no es algo sólido sino algo luminoso. Por doquier existe la luz vibrando en la pupila y lo que llamamos sombra es también luz. No existe, por lo tanto, claroscuro al aire libre. La sombra más obscura es color, con lo cual se elimina el negro de la paleta. Cada punto luminoso es de igual importancia en el cuadro ya que cada uno de ellos representa luz; cada punto en la superficie del lienzo debe ser puesto con igual cuidado y textura.

Una superficie de esta categoría no puede ser tratada por el mismo método usado por los pintores oficiales. La brocha del virtuoso que copia la forma del objeto, su luz y sombra, no puede lograr este balance igualitario. Los contornos acuciados de los objetos interfieren. Resaltan aislándose en importancia del resto del conjunto, y las tensiones no pueden ser distribuídas en igualdad. Los distintos tipos de brochas, y tamaños, de los pintores tradicionales fueron sustituídas por los impresionistas por una sola brocha que golpeaba el lienzo con el mismo ritmo y medida y la misma inclinación; no sigue, además, la dirección que marca la forma del objeto. Unos marcando con puntos; otros, como Cézanne, tirando diagonales, alcanzan la unidad de pincelada y de luz. Esta superficie pintada con igual tensión en todas sus partes es otra de las invenciones de los impresionistas, y una de las características de la pintura moderna.

Mucho habría que escribir sobre la importancia de la fotografía en esta escuela. Fue la época en que la cámara fotográfica hizo su aparición retratando las cosas sin seleccionar y tratando por igual todos los objetos por ella enfocados. De ahí que los objetos en los cuadros impresionistas tengan igual importancia.

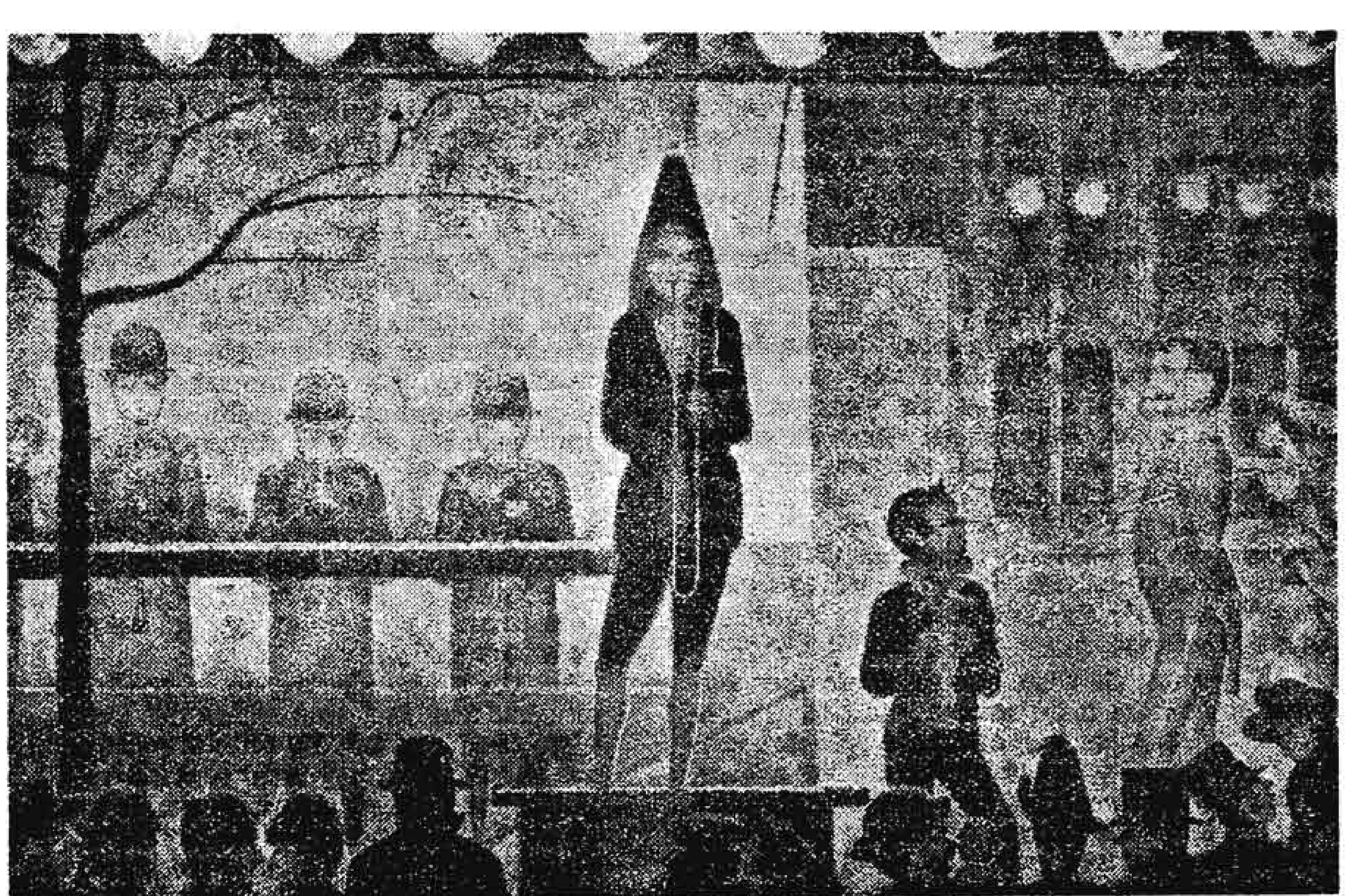
La doctrina impresionista de igualar la tensión superficial en todos sus puntos por igual, dio unidad orgánica a sus cuadros. Este tratamiento de la superficie les condujo a eliminar la tercera dimensión en sus valores geométricos. Tomemos un cuadro, o una hoja de papel, y tracemos una línea que lo divida en dos mitades y que represente el horizonte. Tomemos dos puntos fuera de esa recta y hagamos converger dos líneas rectas a un mismo punto de la recta que hace de horizonte. Si queremos representar con ello las líneas del ferrocarril agregaremos segmentos que corten las rectas convergentes al horizonte. Con eso está lograda la profundidad. Aunque la perspectiva geométrica esté llena de complejidades en su desarrollo y aplicación, no ofrece dificultades una vez que se domina. La Edad Media la desconocía; el Renacimiento la incorpora tomándola de los romanos y los griegos ocasionando una revolución en la pintura al vigorizarla con la belleza de la proporción.

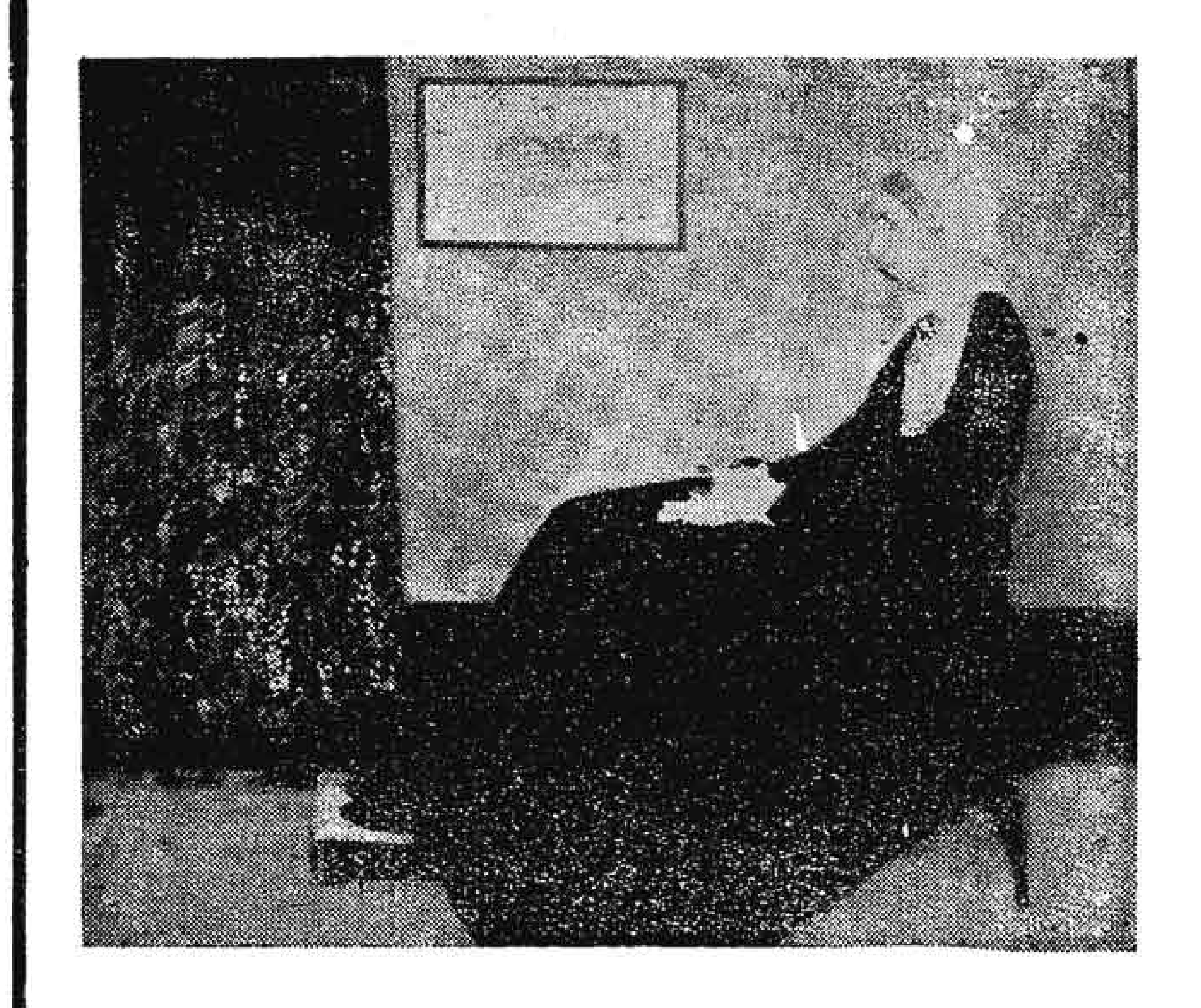
Pero la visión de la cámara fotográfica no compone por sí misma. Los impresionistas al desechar la perspectiva geométrica tuvieron que suplirla con otra; entonces tomaron de los japoneses lo que estos llaman "balance oculto", que consiste en compensar pequeñas áreas llenas de cosas con grandes espacios vacíos. La proporción se guardaba; lo que se desechaba era la profundidad obtenida por medios geométricos fáciles.

Algunos de los impresionistas se iniciaron por el camino de la pintura estructural: Cézanne a lo largo de un proceso de pruebas



SEURAT. La barraca. 1889. Oleo.





WHISTLER: Composición en gris y negro (Retrato de la madre del artista). Hacia 1871. Oleo.

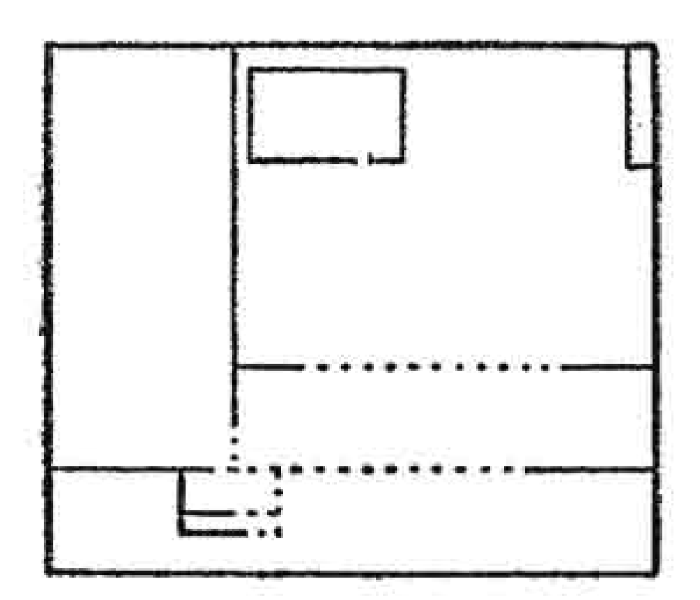
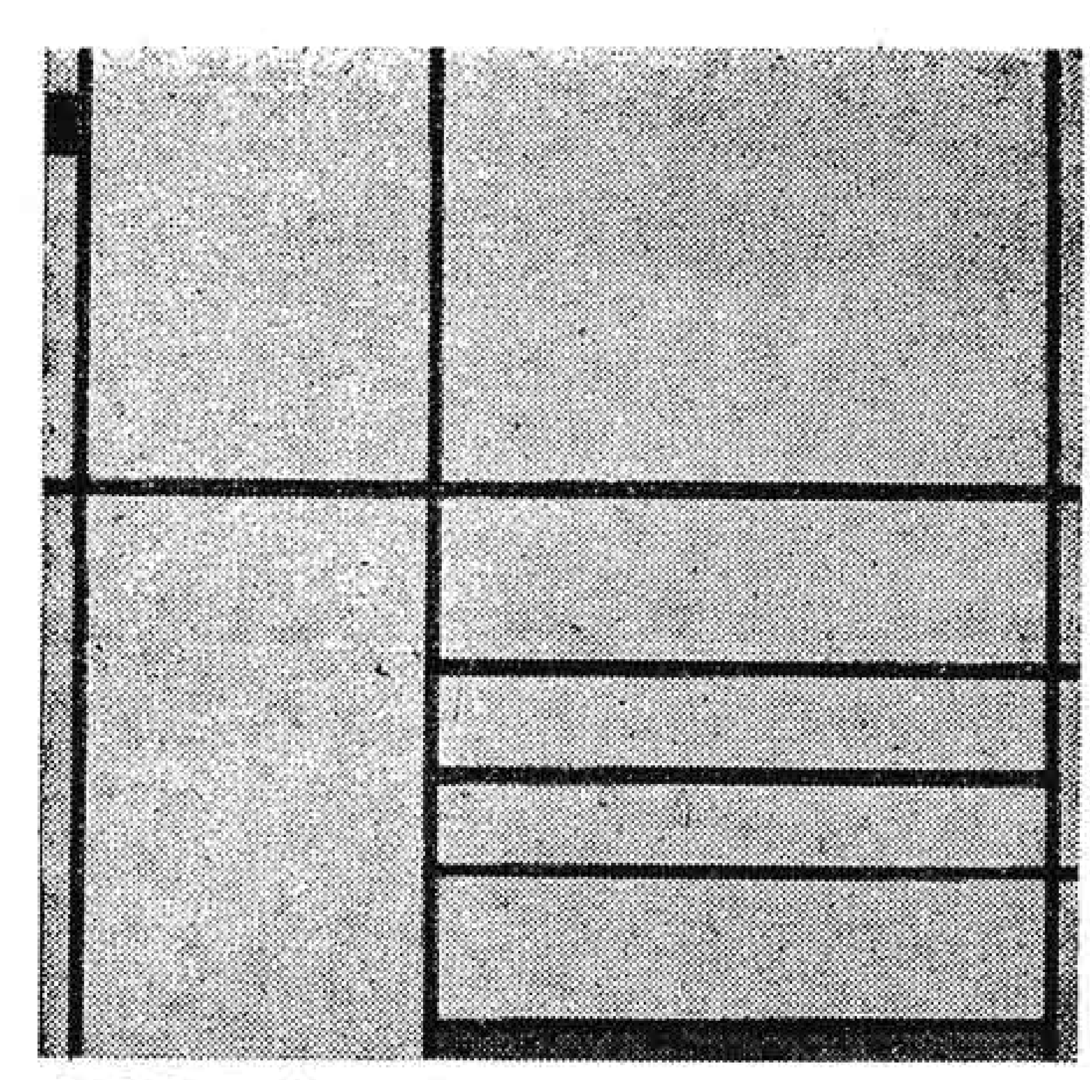


Diagrama de las líneas principales de la composición de Whistler después de eliminar la figura.

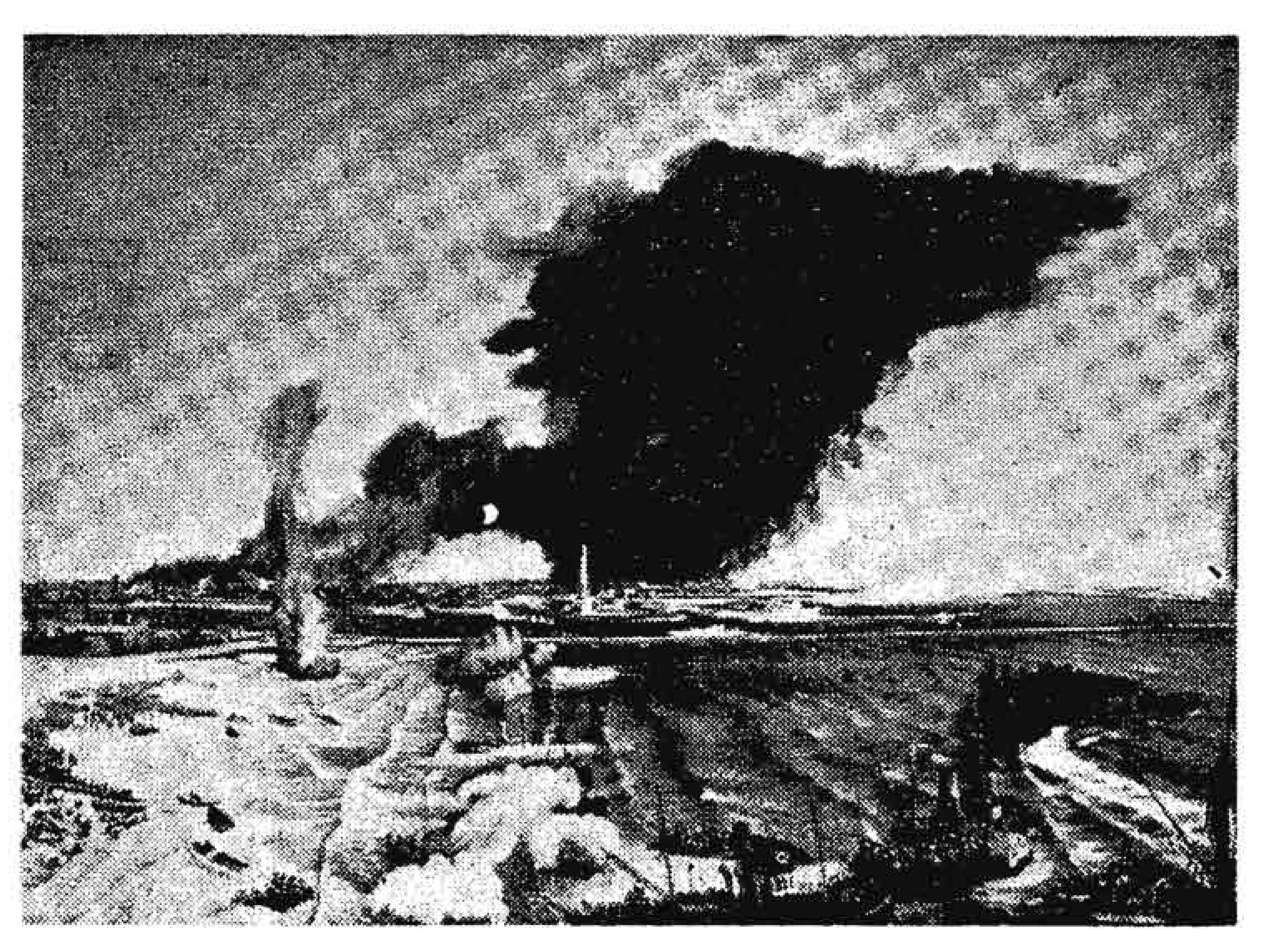
En 1877, el famoso crítico inglés John Ruskin visitó una exposición donde se exhibían cuadros de Whistler. Salió indignado, calificando al pintor de indecente y le acusó de "arrojar un bote de pintura a la cara del público". Whistler lo acusó por difamación, pero el juicio fue una farsa, el pintor sólo obtuvo medio centavo de reparación por perjuicios, dejándolo arruinado los gastos del proceso.

Lo que en realidad se juzgaba en aquella ocasión era la libertad del artista. Ruskin y el público insistían en que la pintura debía ser una copia fiel, exacta y realista de un objeto, un lugar o una escena. Whistler les contestó así: "La gran mayoría de la gente no puede ni podrá considerar un cuadro como tal, aparte de lo que el cuadro represente... Así como la música es la poesía de los sonidos, la pintura es la poesía de la vista. El tema tratado no tiene nada que ver con la armonía del sonido o del color. Veamos, por ejemplo, el retrato de mi madre, expuesto con el título de "Conjunto en gris y negro". Y, en realidad, eso es lo que es. A mí me puede interesar por ser el retrato de mi madre, pero al público que no la conoce, qué le importa que esté o no esté parecida".

El pensamiento de Whistler se adelantó a su tiempo y a su arte. Quería que se consideraran sus cuadros como "armonías" de color, o "composiciones" sin tener en cuenta el tema tratado, o sea, que el cuadro se baste por sí mismo, por sus valores intrínsecos, característica fundamental de la pintura moderna. Si hubiera seguido su teoría hasta su conclusión lógica hubiera eliminado la figura de la madre, ya que pedía que no se tuviera en consideración el aspecto emocional del tema. El resultado hubiera sido la composición de rectángulos del diagrama, que no difiere esencialmente del cuadro abstracto pintado por Mondrian en 1936.

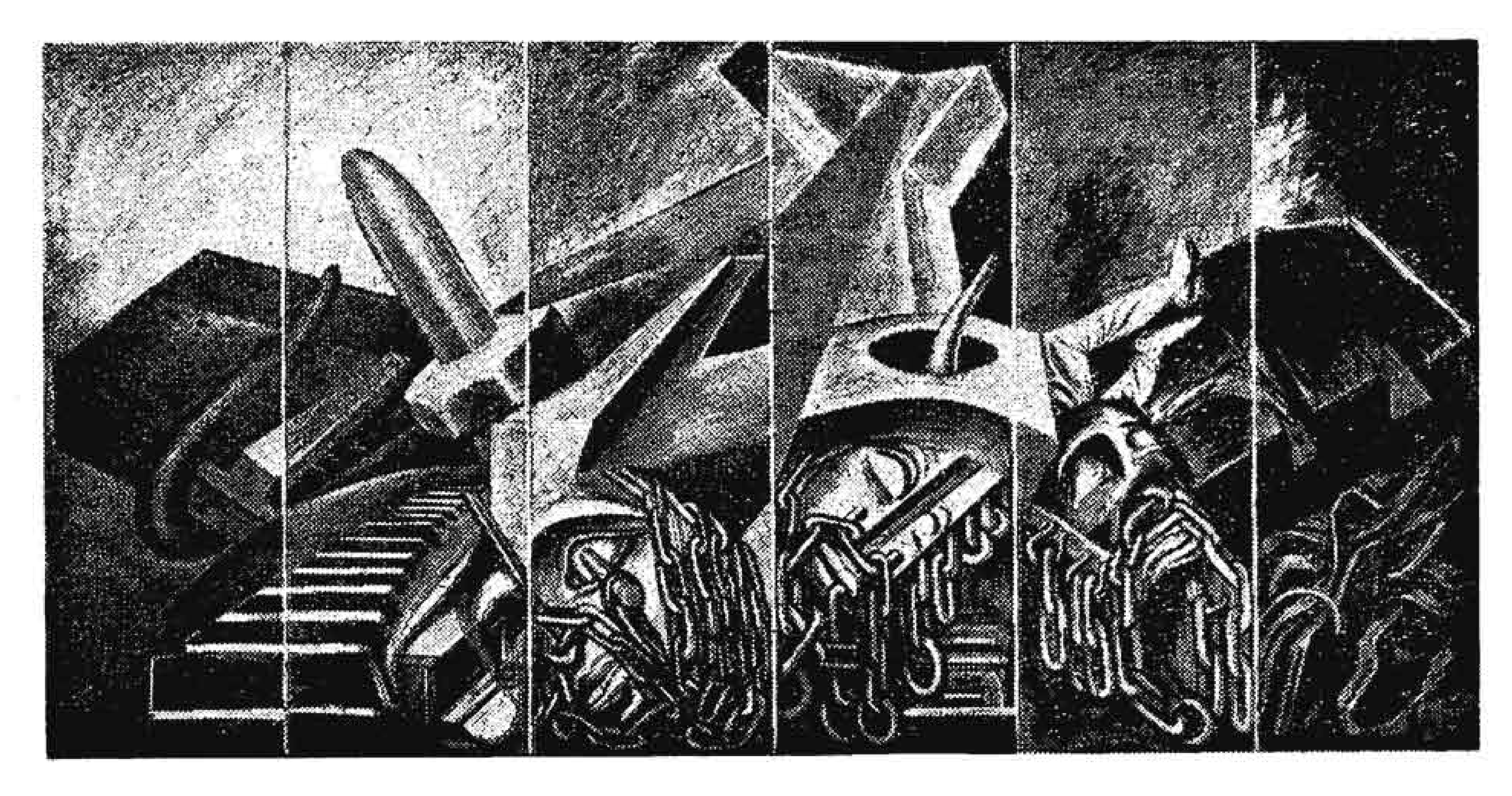


***MONDRIAN:** Composición en blanco, negro y rojo. Oleo.*



En la "Retirada de Dunquerque", las tropas inglesas, apiñadas como hormigas, se embarcan en vapores y en lanchas de pesca. A la derecha, un cazatorpedero zarpa rumbo a Inglaterra. Lejos, por encima del faro, se extiende una nube de humo negro. El pintor lo ha recogido todo pacientemente, con una gran exactitud de detalles, con una minuciosidad inglesa. Su cuadro tiene la misma serenidad del cielo azul que domina la escena; es más claro que una fotografía, y casi tan impersonal. Por su estilo, no pensaríamos que el cuadro recoge uno de los momentos más decisivos y dramáticos de toda la guerra. La técnica de Eurich tiene quinientos años.

Orozco, en cambio, siente la violencia de la guerra mecánica que acaba de aplastar al occidente de Europa. Pero en vez de pintar un incidente real con exactitud de detalles técnicos, nos hace sentir el horror esencial de la guerra; el ser humano aplastado entre monstruos "que se desgarran sucios de babas" al revolcarse confundidos en una lucha a muerte. Hay trozos que sugieren la cola y las alas del bombardero, las orugas y los blindajes del tanque. Tres máscaras, símbolos de trágica agonía, fundidos con las formas de la destrucción moderna, dan al cuadro su sentido intemporal, trágico y humano. Orozco combina lo real con lo fantástico; emplea la técnica cubista de reducir la naturaleza a planos angulares semiabstractos; y usa una línea enfática, emotiva, expresionista. Orozco pertenece al siglo veinte.



y errores; Seurat de cálculo. Cézanne supo que el ojo humano carecía de la inocencia de la cámara, porque el mundo de la naturaleza tiene más dimensiones que la cámara puede registrar. "Quiero hacer del impresionismo —decía— algo tan sólido y duradero como el arte de los museos". Convencionalizó su color y su dibujo tanto como su manejo de la brocha. Limitó el espacio, la profundidad, la distancia de los primeros con los últimos planos en el cuadro. Sistemáticamente aumentó el tamaño de los objetos distantes y disminuyó la de los cercanos de acuerdo con nuestro conocimiento que sabe que el tamaño de un hombre no varía realmente con la distancia. También abandonó la perspectiva convencional del ojo inmóvil y fijo en un sólo punto por la que un pintor puede captar con sus dos ojos. Pero no abandonó la geometría de las proporciones y en su última época la llevó en el plano cortical de los objetos hasta la casi abstracción. En "Pinos y rocas", por ejemplo, el diseño de ángulo y líneas rectas sólo ofrece una impresión de profundidad en el cuadro si lo vemos en colores. Fue esta abstracta combinación de ángulos la que inspiró a los cubistas quienes siguieron el consejo que Cézanne dio a un joven pintor: "Tiene usted que ver en la naturaleza el cilindro, la esfera y el cono".

Seurat como Cézanne sintió que el impresionismo debía ser sujeto a leyes de mayor preocupación donde el azar de la luz no interviniera en su distinta intensidad según las horas y se decidió a reformar esto mediante un método sistemático. Sus cuadros están pintados a base de puntos regulares, redondos, como confetti; y los colores por él usados son los fundamentales del espectro. El lienzo está dividido en cuadrados y rectángulos siguiendo las leyes de la proporción áurea. Esta "organización", geométrica y sin profundidad, despertó la admiración, veinticinco años más tarde, de cubistas y pintores abstractos como Gris, Mondrian y Léger.

Una de las revoluciones más importantes de los impresionistas fue en el color. Después de ellos no se volvió a usar de la misma forma que antes. Describir este proceso no es fácil porque entraña explicar la naturaleza física del color en función del ojo. Pero tratemos; los que se fatiguen pueden saltar este párrafo.

Los impresionistas no estaban interesados en pintar objetos coloreados. El problema era más complicado. Residía en saber cómo lucía un objeto coloreado, digamos rojo bajo una luz de otro color. Poseían una paleta más rica que los viejos maestros y se permitieron la libertad de experimentar y de olvidar que sus pigmentos eran sólo sustancias. Usaron la nueva teoría que se basaba en poner los pigmentos puros en el lienzo por separado para mezclarse luego como luces en el ojo. Los antiguos, para conseguir este efecto, mezclaban los colores en el lienzo. La función de los viejos maestros era la de clasificar los objetos de la naturaleza y buscar después la mezcla que los reprodujese. La base de este sistema residía en los tres colores considerados como primarios: rojo, amarillo y azul. Todos los demás se derivarían de estos tres. Al menos en teoría.

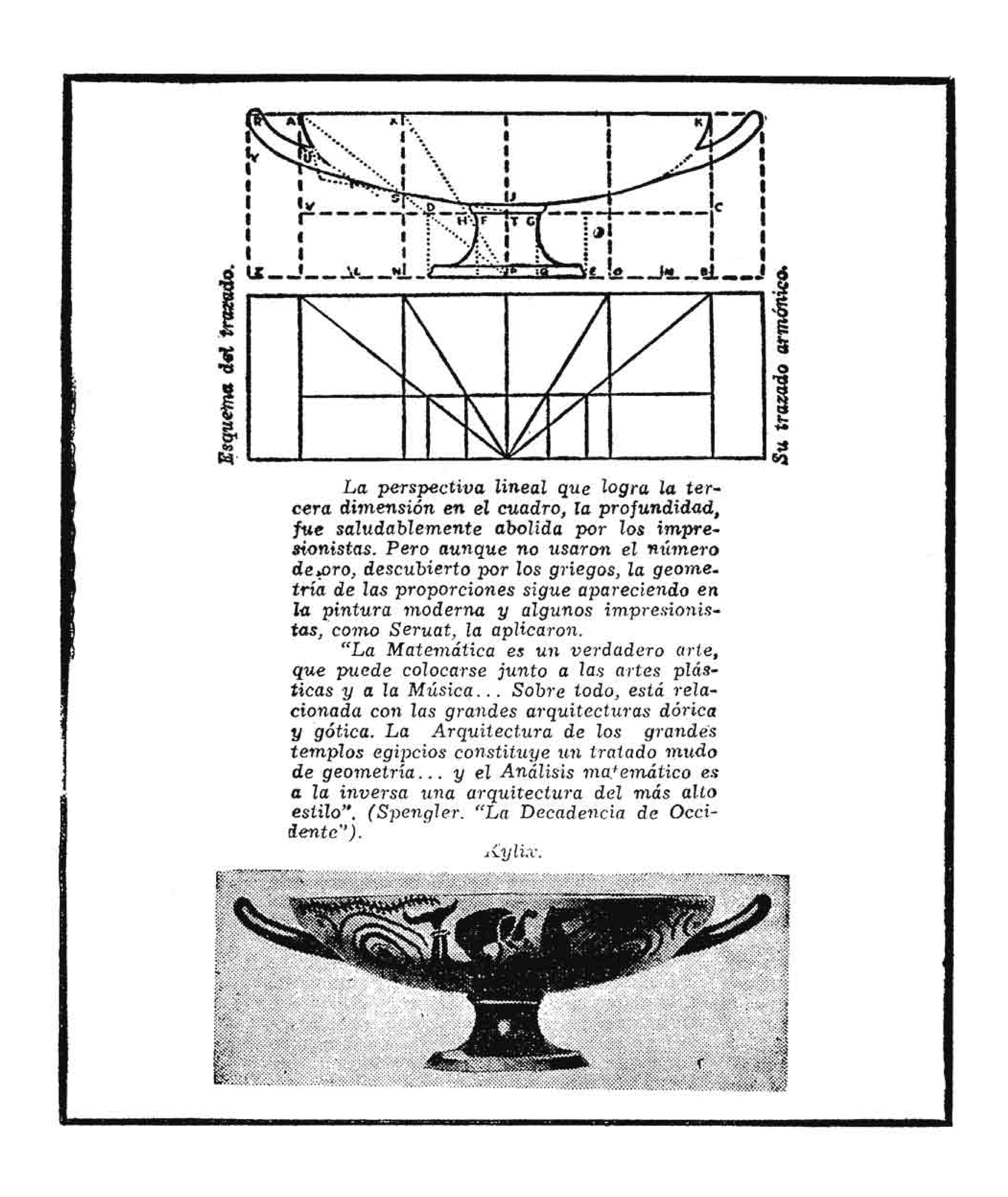
Después se descubrió que esto era falso cuando la mezcla era de luces coloreadas. La nueva teoría explicó que existen dos clases, o dos maneras, de mezclarse el color: por adición o por sustracción, sea que se mezclen como sustancias o como luces. Si usted mezcla en un recipiente pintura amarilla con pintura azul obtiene verde; si, en cambio, usted pone una mancha amarilla al lado de una azul sobre una pantalla blanca la mezcla de los dos rayos de luz, el amarillo y el azul, ocurre en el ojo y el resultado pudiera ser distinto. A la primera mezcla se le llama por sustracción, y se rige por los mismos principios que la luz al pasar a través de vidrios de colores. Solamente la parte del espectro que todos los vidrios poseen en común puede pasar. Téngase en cuenta que el rayo de luz que atraviesa los cristales tiene todos los colores del espectro. En el caso de nuestros dos cristales amarillo y azul —supóngamos que en vez de latas de pintura tengamos dos cristales— al atravesarlos el rayo de luz ocurre lo siguiente: el amarillo refleja, tanto como el amarillo, el rojo y el verde; y el azul, verde y violeta tanto como azul, pues contrario a lo que se creía un color no tiene una composición simple. El color de la mezcla vendrá del aquel color común a los dos: el verde. Como los demás tonos quedan eliminados este tipo de mezcla es por sustracción.

Pero cuando dos colores se mezclan como luces en una pantalla, o lienzo, como puntos o manchas el uno al lado del otro el efecto en el ojo que observa a la distancia es diferente. Aquí la mezcla se llama "aditiva": porque la mezcla es el resultado de la suma de todos los colores que se encuentran como componentes del azul y del amarillo: verde, rojo, violeta, además del amarillo y el azul. El resultado dinámico de unir todos estos colores en un punto sería un rayo de luz blanca, ya que el rayo de luz posee todos estos colores en su espectro; pero situados sobre una superficie blanca uno al lado del otro se mezclan en el ojo arrojando un gris luminoso. Mezclados en la paleta el verde y el violeta darán un azul opaco; como puntos luminosos un tono neutro. Azul y naranja en mezcla por sustracción dan un gris; por adición, un rosado opaco.

La teoría expresada en el siglo diecinueve está hoy en descrédito por ser demasiado simple. Los físicos consideran que el color de una sustancia, o pigmento, es una onda de longitud dada por la luz que refleja. Considerando que cualquier color puede ser clasificado y reproducido si consideramos tres factores: su valor, debido a la luz que refleja y medido en una escala que va del negro carbón al blanco papel; el matiz, o sea, su exacta posición en el espectro (equivale a nombrar el color); intensidad, o pureza del color, medido en una escala que va desde los grises neutros a la máxima luminosidad tonal. Cualquiera de estos factores pueden darse por un número; y si los tres números fueran determinados se supone que el tono puede encontrarse e identificarse. A un gran costo fue publicado un atlas del color por el físico alemán Ostwald y un diccionario que parecían satisfacer la materia, pero que no cumplió su cometido.

No existe una simple correspondencia entre el color de un objeto y su exacta posición en la banda del espectro (*Espectro de la luz:* Si pasamos por un prisma un rayo de luz blanca ésta se descompone en siete colores que se reflejan en una pantalla en una disposición que va del rojo al violeta. Cada uno de estos colores tiene una longitud de onda diferente, siendo la del rojo la onda más larga y la del violeta la más corta). Denominar un color es lo mismo que dar su longitud de onda. Aunque 0.656279 (seguido de la letra griega *mu*, para denominar la longitud de onda) describe la posición de una línea roja en el espectro, el color rojo en un objeto no se capta con la misma nitidez: porque lo que el ojo percibe como rojo en los objetos es una mezcla con otros tonos que no aparecen en el espectro.

El sistema tiene, además, otro defecto. Lo que nosotros conocemos ahora como característica accidental de los pigmentos fue tomada como fundamental por los teoristas del siglo pasado. En este respecto el sistema es tan equivocado y arbitrario como el sistema que tenían en el siglo dieciocho sobre los tres colores primarios. Hoy, acostumbrados al uso del color en fotografía, sabemos que cualquier combinación con tres colores razonables da los mismos resultados. Estos pudieran ser: rojo, verde-azul, violeta; o morado, azul y verde, o cualquier otra tríada conveniente. El siglo dieciocho creyó que el rojo, el amarillo y el azul eran los verdaderos colores primarios, porque los únicos colores brillantes que poseían eran el carmín, gamboge y azul ultramarino. Los teoristas del siglo diecinueve y principios del veinte se equivocaron más o menos de la misma manera. El árbol del color de Munsell y sólido de Pope —dos de los principales sistemas— consideran que el púrpura es por naturaleza obscuro y lo situaron en un lugar cercano al negro; y consideraron al amarillo de naturaleza luminoso casi al lado del blanco. Ahora sabemos que es por accidente que nuestros amarillos sean luminosos y los púrpuras obscuros. El púrpura es obscuro debido a que la mayoría de



La perspectiva lineal que logra la tercera dimensión en el cuadro, la profundidad, fue saludablemente abolida por los impresionistas. Pero aunque no usaron el número de oro, descubierto por los griegos, la geometría de las proporciones sigue apareciendo en la pintura moderna y algunos impresionistas, como Seruat, la aplicaron.

"La Matemática es un verdadero arte, que puede colocarse junto a las artes plásticas y a la Música... Sobre todo, está relacionada con las grandes arquitecturas dórica y gótica. La Arquitectura de los grandes templos egipcios constituye un tratado mudo de geometría... y el Análisis matemático es a la inversa una arquitectura del más alto estilo". (Spengler. "La Decadencia de Occidente").

Kylix.

los púrpuras que tenemos son obtenidos por mezcla sustractiva de pigmentos rojos y azules reflejando, por consecuencia, muy poca luz; y la intensidad luminosa de nuestros amarillos es debida a que sus pigmentos reflejan no sólo el amarillo sino el rojo y el verde, de hecho casi todo el espectro visible con excepción del azul. Si tuviésemos un pigmento que reflejase solamente la parte amarilla del espectro luciría tan obscuro como un carmelita. Y si lo mezclamos con azul obtendríamos un negro en vez de un verde. Un pigmento púrpura que reflejase el rojo y el azul tal como lo hace el amarillo sería luminoso, a pesar de que la sensibilidad del ojo descansa mejor en la gama amarillo-verde y no en la de los azules y rojos.

Todo esto es para dar una idea de la dificultad que ofrece el color y de los problemas con que se enfrentaron los impresionistas. Sus preocupaciones ensancharon el campo de las posibilidades a los pintores que les siguieron y que constituyen lo que se conoce por modernismo. Cada escuela posterior a ellos los usó (o no los usó) explotando las posibilidades descubiertas con libertad no conocida hasta esa época. Sobre esas escuelas hablaremos en el próximo número.



Arte Abstracto

(Opiniones para una crítica)

PINTURA VENEZOLANA EN CUBA

Esta vez asistimos a la exposición de pintura venezolana que exhibe el tercer piso de La Casa de las Américas con el propósito de registrar con los ojos lo que el oído recogía entre los asistentes. Es decir, nos proponíamos encontrar en los comentarios que se hacían alrededor de las telas expuestas, la verdad que impulsó a los artistas a trabajar sobre el lienzo. "Hay poco que ver o casi nada" había dicho un joven delgado que bajaba las escaleras apresuradamente. "En estos cuadros falta todo, inclusive el color". Nada respondimos, había que ver primero para luego juzgar. Si el artista de verdad ha expresado un sentimiento, una emoción o un conocimiento estético, lo encontraremos en sus telas. Nadie esperaba ser sorprendido. El asombro, la maravilla, el éxtasis, no serían provocados por un arte que al decir de otro de los asistentes "nada tiene de revolucionario, treinta años son demasiados años para que esta pintura no haya entrado por la puerta grande de las Academias".



Acerca de la pintura que en todo caso no es sino color, forma, composición, textura, es imposible expresarse con palabras. No es legítimo hablar de estas cosas con imágenes, metáforas, hipérboles o sentencias que la mayoría de las veces no consiguen más que confundir y distanciar al espectador de la verdadera intención del artista.

Alguien se mofa: "no puedo tomar en serio a un pintor que llama a su cuadro Zonas Erógenas de una Concubina Alerta. Este hombre nos está tomando el pelo". "¿Por qué?" inquiere otro que camina el salón a su lado. "Porque una emoción o un estado mental o de ánimo no se expresa con esas palabras. Las gentes no hablan así".

"¿Bueno, pero qué tiene todo esto que ver con la pintura?"

"Precisamente nada".

"Yo vine a ver pintura y creo que la he visto. Estoy satisfecho".

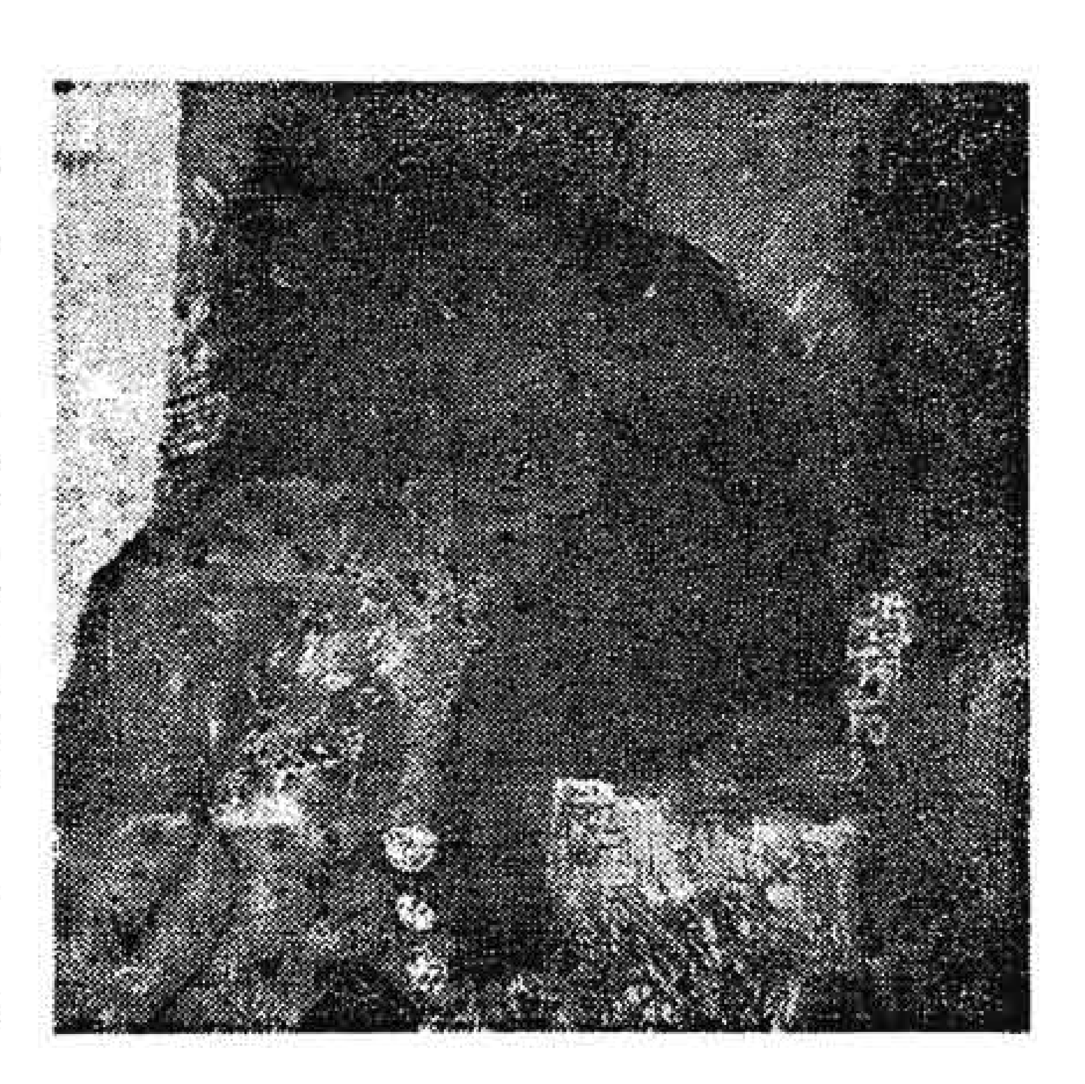
"Yo también, pero me siento incómodo"

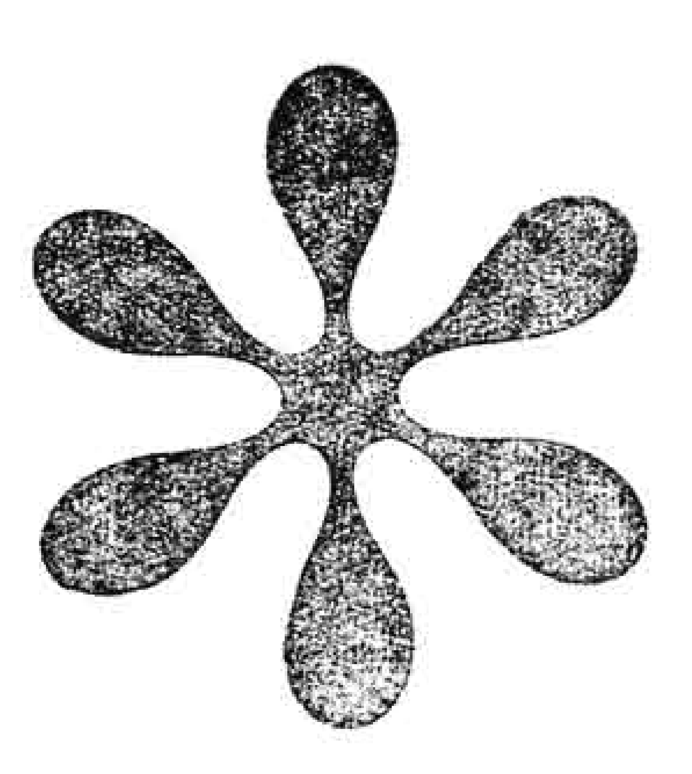
"Mejor. Te has molestado".

"Sí. No me gusta esta clase de pintura, pero no quiero discutir. Hay cosas aquí que me hierven la sangre. Me dijo una amiga mía que había venido a la Exposición antes que yo, que había salido muy deprimida. Me choca pensar que me he dejado influenciar por ella. Yo venía a ver pintura y todo esto que he sentido es algo extra-pictórico, no está provocado por una emoción puramente estética. No me gusta".

"Esta bien, pero las gentes tampoco hablan así".

Si partimos del axioma de que todo arte





tiene una significación y de que todo artista legítimo no podrá evadir este compromiso, las telas expuestas en el salón de La Casa de las Américas son profundamente significativas, y están profundamente penetradas por la realidad que circunscribe al artista a un paisaje, a una sensibilidad, a una tradición y a una conciencia alerta del tiempo histórico. Un arte que expresa la descomposición de una sociedad, que es un síntoma de esa decadencia es un arte auténtico y es auténtico en cuanto corresponde a una era, a una cosmovisión, a un sentido diferente del tiempo y del espacio en que realmente se vive, pero lo es también en la medida en que es una búsqueda de otro tiempo y de otro espacio.

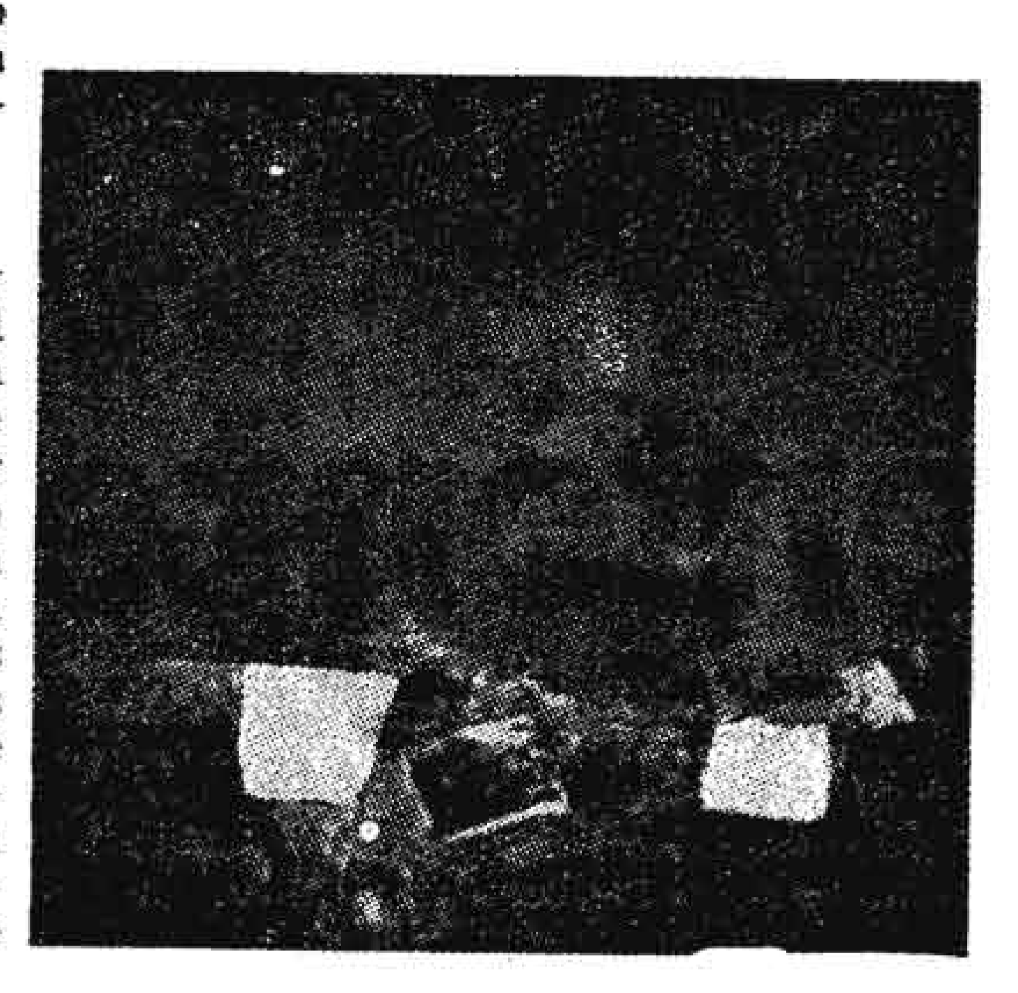
"Esta pintura carece de mensaje" gruñó un señor a nuestra espalda. "Me irrita". Su interlocutor alzó los hombros en un gesto de indiferencia y en voz baja arguyó: "¿Qué te hace decir eso? Tú no lo has captado. No ves".

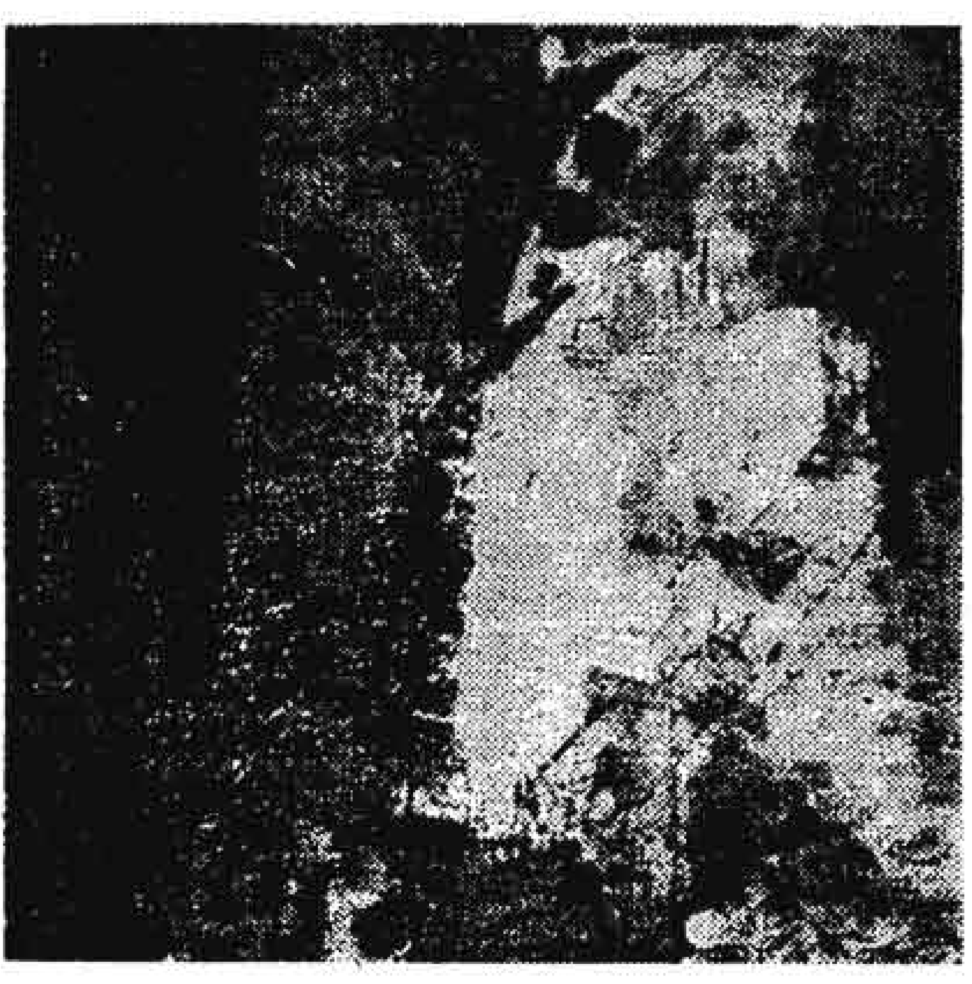
Haydée Santamaría estaba a mi lado Alguien le preguntó si ella era venezolana.

Haydée sonrió y yo me apresuré a decirle al visitante que ella era la directora de "La Casa". El hombre no salía de su asombro y confundido repetía que él sabía quién era ella. Habló entonces del Moncada, de la Sierra y ahora de la Revolución.

¿Qué le parece a usted esto?

Haydée nos miró a ambos en silencio y después lentamente pero con la seguridad de quien tiene que decir algo de verdadera importancia dijo: "Yo no sé todavía si me gusta o no me gusta. No me atrevo a decir otra cosa, pero si el artista se ha propuesto despertar en el espectador una emoción, un sentimiento de rebeldía o una angustia lo ha conseguido. Yo conocía esta pintura, es más vieja de lo que se cree, siendo niña vivíamos en el Central Constancia, mi tío era jefe de Tráfico y nosotros íbamos a visitarlo a menudo. Las locomotoras al pasar cerca de su casa dejaban a los bordes de la línea de ferrocarril grandes y pequeñas manchas de





ALBERTO BRANDT
TERESA CASANOVA
PERAN ERMINY
DANIEL GONZALEZ
FERNANDO IRAZABAL
J. M.
JAIMES SANCHEZ
MERCEDES PARDO
MANUEL QUINTANA
LUISA RICHTER
MARUJA ROLANDO
JESUS SOTO
RENZO VESTRINI

chapapote que sobre la tierra reseca del fuerte día de sol cubano formaban figuras impresionantes. A veces yo jugaba con ellas, es decir, con un palito trazaba otras figuras y otras se iban formando por sí mismas. Digo esto, porque no sólo el dibujo me fascinaba, las posibilidades de hacer nuevas y distintas imágenes con la tierra y el petróleo, sino porque aquella materia negra y densa me producía una sensación extraña de rebeldía. Años más tarde he pensado que mis recuerdos de aquella época los más poderosos, eran los que se vinculaban por sentimiento o imaginación a mi lucha contra el Imperialismo.

Haydée calló, nuestro acompañante dijo: "nunca oí nada tan conmovedor sobre un cuadro, déjeme verlo, yo creo que no lo había mirado. Tal vez yo deba aprender a mirar las cosas como se debe".

Esto podrá ser también extra estético, podrá ser en el ámbito de las artes, la narración de Haydée Santamaría, una emoción propia de la literatura y no de la plástica, pero para el señor que buscaba un mensaje en la Pintura fue una contundente y rotunda revelación.

pablo armando fernández



Si es cierto que el cultivo de la prosa literaria constituye un paso decisivo hacia la madurez cultural de un pueblo, entonces debemos estar de plácemes. No estamos muy lejos todavía de esos años en que la casi totalidad de la producción literaria cubana se concentraba en la poesía, que era, para muchos de nuestros escritores una válvula de escape frente a nuestra informidad como nación. Con el triunfo de la Revolución los escritores comienzan a tomar conciencia; por otra parte, agrupados como están junto a la Revolución, la objetivan, la expresan, la interpretan. Para ello recurren a la prosa —novela, cuento, teatro, ensayo, es decir que nuestro pensamiento se enriquece con el aporte de nuevos géneros, hasta ahora muy poco cultivados entre nosotros.

LUNES recibe a diario docenas de cuentos, algunas novelas, piezas de teatro, y unos pocos ensayos. La calidad es fluctuante —desde logros hasta engendros, pero con todo hay el firme propósito de manifestarse.

Esta semana damos a conocer a tres nuevos autores. Son ellos Sara Escobar, Luis Agüero y Miguel Cossío. Cossío nos ofrece EL TERRATENIENTE, acabado retrato psicológico de un espécimen afortunadamente desaparecido. De Sara Escobar reproducimos EL ESCAPARATE DE DON FERNANDO, especie de sátira de la vejez mal llevada. Finalmente, de Agüero, TODOS LOS SABADOS SON IGUALES, divertido relato donde el autor "baja de las nubes" a un tipo que se ha metido por los vericuetos de la ensoñación.

LUNES vuelve a hacer el anuncio de un número dedicado enteramente A PARTIR DE CERO. En relación con dicho número rogamos a los colaboradores nos envíen sus datos biográficos así como cualquier otra información que contribuya a esclarecer la personalidad de los autores.

V. P.

el terrateniente

Por *MIGUEL COSSIO*

Me asomé a la ventana y contemplé el aguacero. Llovía copiosamente. Las gotas caían sobre la tierra y su chasquido recordaba la marcha de una tropa. No había reparado en la forma en que llovía, a pesar del estruendo de los truenos. Pensé que así como no me había dado cuenta de la inmensidad del diluvio, así como me había acostumbrado al ritmo monótono de su caída, así de indiferente era ante las injusticias que sucedían a mi lado. Llovía y se cometían injusticias y uno ni siquiera alzaba su voz para protestar. El dolor ajeno es como la lluvia; lo sentimos caer, pero nos acostumbramos a verlo pasar sin que nos moleste. Hasta que escampe, o hasta que muera el que sufre.

Era mediodía y el cielo estaba cerrado completamente, lleno de nubes negras que abrían sus vientres en pesadas gotas. Afuera, un poco má.. allá de donde alcanzaba mi vista, estaban los "guajiros" cortando caña, protegidos solamente por sus sombreros de guano. Hasta los animales se habían refugiado bajo las palmas, que se inclinaban como doncellas abatidas por los brazos gigantes del huracán. Pero los campesinos seguían trabajando. Inclinados también sobre la tierra fangosa, doblegados por la miseria, la angustia, la ignorancia, la injusticia.

Había llegado a tiempo hasta la casa. Desde por la mañana, cuando salí del pueblo en mi automóvil semi destruído, estaba amenazando la tempestad. Pensé que si me cogía en la carretera iba a tener que esperar a un lado, mojándome también, a través de la capota rota del convertible. Por fortuna, divisé la casa del terrateniente y doblé por el sendero de tierra, atravesando los cañaverales y los campesinos que me miraban asombrados, en el preciso instante que empezaba a llover.

—Es la primera vez que llueve esta temporada. —dijo a mis espaldas el terrateniente.

El hombre era alto y fuerte, vestido con una impecable "guayabera" blanca y unos pantalones de dril. Se había mostrado muy atento conmigo, dando muestras de su perfecta educación. Sonreía con esa sonrisa blanca de los hombres acostumbrados a departir en actos sociales. Sus manos eran suaves y bien cuidadas, en contraste notable con su corpulencia.

—Ellos nunca se detienen, verdad? —comenté sin volverme de la ventana.

—¿Cómo? ...Oh, usted dice los "guajiros"; Sí, ellos terminan sobre las seis de la tarde. También "paran" a las 12 para comer lo que les traen sus hijas... —me di cuenta que estaba sonriendo, aunque yo no pudiese admirar su sonrisa.

—Pero ellos siguen trabajando, y está lloviendo. La lluvia molesta, además, se pueden enfermar...

—¿Quiénes, ellos? ¿Enfermarse? Se ve que usted no conoce el campo. Esos hombres pueden estar días enteros bajo la lluvia, sin comer, pero nunca se enferman. Al otro día están ahí de nuevo, cortando caña; como siempre.

La habitación estaba tibia y el ron que me había dado, como buen anfitrión, me hacía sentir confortable. De pronto me entró una ira tremenda contra mí mismo. ¿Por qué estaba yo ahí, mirando a los "guajiros" trabajar y trabajar sin esperanzas, bajo las peores condiciones de vida? ¿Por qué disfrutaba yo de el ron y la hospitalidad de aquel hombre, mientras ellos tenían hambre?

"Soy un cochino", me dije.

Tomé mi vaso y lo volví a llenar.

"Soy tan cochino como este *gentleman* que se ríe de la pobreza. Me presto a todas sus cochinadas, le sonrío, lo respeto...", me repetía.

Es cierto. Nuestra conducta, infame y despreciable, ayuda a la proliferación de estos señores feudales, que viven de la explotación, de la miseria y el hambre de los demás. Les llamamos "Don" y "Señor", los miramos como seres superiores y les hacemos altares en la sociedad. Somos tan despreciables como el sistema.

—Sin embargo, usted ve, yo mismo me he enfermado por una simple llovizna... Y para qué hablar del invierno en el Norte. Me moría casi. No puedo soportar el frío.

El terrateniente hablaba y sonreía a un tiempo.

—Así sucede, nosotros los de la ciudad no estamos acostumbrados a estas cosas.

Llené de nuevo mi vaso y me senté frente al terrateniente, que seguía diciendo:

—Si usted supiera, hace muchos años, cuando yo era casi un niño todavía, me gustaba chapotear bajo la lluvia, correr por entre los cañaverales mojados... lo que uno hace cuando es joven! ...Recuerdo que por aquí había un "guajirito", de una familia muy pobre que vivían por allá, por la loma (y señaló hacia la ventana obscura), siempre estaba por aquí pidiendo comida y ropas. Me hice muy amigo de él. Pedro se llamaba el muchacho. Salíamos bajo la lluvia, sin que se enterara mi padre, y nos íbamos corriendo hasta el río para ver caer las gotas sobre el agua... Es muy curioso. Parecen soldaditos. Me buscaba muchos disgustos con mi padre, pero me divertía. Después me fuí a estudiar y se fueron todos aquellos días... No volví a ver más a Pedro. Creo que murió al poco tiempo.

Cruzó la pierna, alzó el brazo y se tomó de un sorbo el trago. Bajó el brazo de nuevo y se echó a reir.

—No se ponga tan serio. Todos los niños juegan bajo la lluvia.

—Estaba pensando —contesté— que cuando se es niño no hace falta tener dinero para divertirse. La alegría cae del cielo. Con la lluvia.

El hombre se quedó serio y miró sobre mí, a la ventana, al aguacero.

Es triste, nostálgica, la tarde que llueve. Nos parece que estamos falta de cariño. Echamos de menos al sol. Recuerdos melancólicos traicionan nuestras mentes y las llenan de pensamientos que no queremos tener. Si tenemos a mano un vaso de ron y un desconocido que nos escuche, abrimos sin querer el corazón... y llovemos también nuestros sentimientos sobre la tarde.

El terrateniente miraba a través de mí. No hacia la lluvia, que se había vuelto imperceptible ha su monotonía, sino hacia el pasado.

—Le mentí hace un rato —me dijo de pronto— Quizás usted no pueda comprender estas cosas, pero a mí hace tiempo que me duelen y me tienen mortificado... Me siento culpable de la muerte de aquel muchacho. No, no se vaya a reir. Yo no tengo complejos de persecución, ni sufro por ello. La muerte pasa y no queda nada después. Todo lo olvidamos. Para mí Pedro ya no existe. Pero me mortifica el recuerdo de lo que sucedió... Es una cosa tan estúpida que a veces, en las tardes como ésta, me dan ganas de salir, hacia los cañaverales, y sentarme en la tierra a llorar. Es una tontería. Yo comprendo que es una tontería, pero qué quiere usted si son sentimientos que no podemos remediar?

Yo le escuchaba, sin comprender aún lo que me decía.

—Estas son cosas que duelen, amigo. Sobre todo a un hombre como yo, que no tiene más alicientes que estas tierras, que estos cañaverales... Recuerdo que antes no era así. Cuando regresé del Norte (tendría 20 años entonces) me disgustaba vivir aquí, perdido en el campo, sin lugares que visitar; pero últimamente me he ido acostumbrando y ya casi ni visito la capital. He perdido contacto con todos mis amigos de la juventud y me he enterrado aquí. Todo ha sido por causa

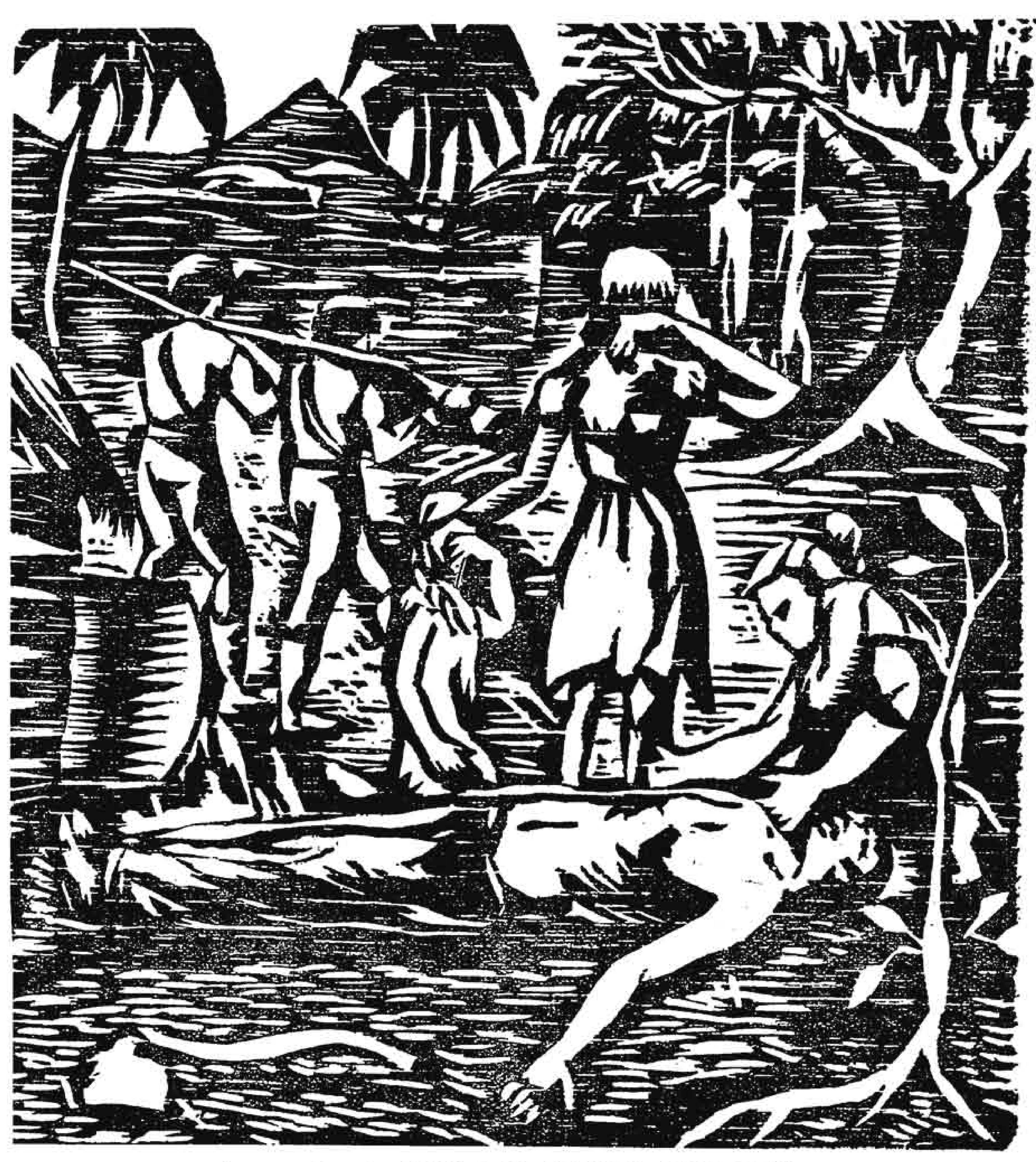


ilustración de MIGUEL ANGEL PEÑATE

de aquello. De la muerte de Pedro... Pero, tome, llene su vaso de nuevo, va a seguir lloviendo toda la tarde.

—Los campesinos se mojarán toda la tarde —señalé, mirándole a los ojos.

—No se preocupe tanto por ellos. Ya yo me he acostumbrado a todas esas cosas. Se mojan, se enferman y se mueren... y no me doy cuenta de ello.

Hizo una pausa y continuó:

—Comprendo sus sentimientos. Créame que los comprendo. Se lo digo porque esa tal vez es la causa de mi malestar. Escúcheme, llueve y seguirá lloviendo, tenemos un vaso de ron y no nos conocemos, así es que escúcheme:

"Le decía que me molestaba, que me dolía la muerte de aquel muchacho, Pedro. Yo mismo me preguntaba el por qué, pero ya he llegado a no hacerlo más. Vivo con el remordimiento y creo que así expío la culpa. Cuando regresé aquí, venía lleno de entusiasmo y de ideas modernas. Todo me parecía anticuado. Mi padre era un hombre duro, de carácter férreo, terco hasta más no poder. Obstinado en continuar viviendo como lo había hecho siempre. Por más que le señalaba algunas mejoras que podía hacer en la hacienda, menos caso le prestaba a mis indicaciones:

"Te has vuelto un perfecto imbécil, —me decía— te crees un americano, porque has vivido entre ellos, pero fíjate bien, aquí las cosas son diferentes. Estamos en Cuba, ¿entiendes? Y aquí en Cuba yo sé cómo se manejan las cosas. Esta hacienda, y todos los terrenos que alcanza tu vista, me los dejó mi padre; y yo he sabido gobernarlos y cuidarlos. Yo siembro aquí lo que me dé la gana y dónde me dé la gana. No importa que podamos sembrar papas en las tierras aquellas, si yo sé perfectamente que no las voy a poder vender a buen precio luego. Entonces no voy a ganar nada ¿entiendes? La tierra tiene que dar ganancias o no la siembro No se va a podrir por eso..."

"El viejo sabía gobernar, es cierto: El, personalmente, escogía a los "macheteros" y distribuía los subarriendos. Se sabía de memoria toda la región. A mí me molestaba un poco su despotismo, pero no dejaba de admirar su fuerza en toda la comarca. Esto era un estado dentro de otro estado.

"Sin embargo, las discusiones más fuertes que tenía con él provenían de mi amistad con Pedro. Cuando llegué, lo primero que hice fue ir a visitarlo. Me recibió muy frío, en la puerta del bohío que dominaba la loma. Detrás de él, se apiñaban sus dos hermanas, los tres hermanitos, la madre, el padre y el abuelo.

Los niños estaban desnudos y sin zapatos. Las mujeres se cubrían con vestidos raídos que eran sus únicas prendas. Pedro y los hombres tenían solamente unos viejos pantalones, destrozados por el uso continuo, y unos sombreros de guano, calados hasta los ojos. Me miraban temerosos y apocados por su propia pobreza. Pedro era un muchacho inteligente, y se daba cuenta de las diferencias sociales que había entre los dos. Los años nos habían hecho reparar en ellas, en las malditas diferencias que antes ni siquiera notábamos. A mí me dio pena al principio. Quise volverme de espaldas y regresar, sin saludar siquiera. Pero Pedro se acercó hasta mí, se quitó el sombrero y me llamó "Don". No pude menos que tenderle la mano y acercarlo, para terminar estrechándolo, firmemente, en el único abrazo sincero que he dado en mi vida. A partir de entonces, los dos quisimos echar un manto sobre nuestros ojos y retornar a aquellos felices días de la niñez. Salíamos a caballo, nadábamos en el río, nos tendíamos bajo el sol, nos divertíamos, igual que antes, cómo si nada hubiera cambiado. Eramos dos amigos muy unidos.

"Pero mi padre era opuesto totalmente a nuestra amistad. Para él Pedro no era un hombre, sino una simple bestia de carga. No me permitía asistir a los "guateques" que celebraban en los bateyes, y hablaba constantemente de mi cariño por Mercedes, la hermana de Pedro, como de un acto reprobable que degradara mi condición de hacendado. Por fin se decidió a mandarme para LaHabana, con el pretexto de un embarque de azúcar que tenía que tramitarle. La última tarde se me fue sentado en el suelo del mugriento bohío de Pedro, conversando con toda la familia, que me escuchaba como a un dios. Sentados en la única cama, en el fogón frío, siempre apagado, en las hojas de palma que abrigaban sus enteCos cuerpos en las madrugadas de invierno, me daban consejos, con timidez pero con deseos de ser oídos por vez primera por alguien importante para ellos. La nobleza de sus almas no acertaba a comprender la malicia de los hombres y creían firmemente en la bondad ajena, en el Dios supremo, en la belleza eterna. Solo Pedro callaba, comprendiendo la razón de mi viaje, intuyendo el futuro..."

"Estuve dos años en La Habana. Sin darme cuenta, me fui olvidando de la tierra, de mi padre, de todos. Ahora era un muchacho fino, de la sociedad, que giraba contra una cuenta bancaria inacabable. No me alcanzaba el tiempo para los múltiples compromisos sociales que tenía. Bailes, fiestas, bufFets, todas esas cosas. Mi vida era una sonrisa. Cuando regresé, tras aquellos dos años de sofisticación, era otro. Reconozco que había cambiado completamente. Llegué una tarde como ésta. Precisamente como ésta. Mi padre me esperaba en la puerta con una sonrisa de triunfo. Había conseguido que fuera exactamente lo que él quería. Nos sentamos, él donde yo estoy ahora, yo donde usted está sentado. Me dio un trago de ron y comentó:

"—Es la primera vez que llueve esta temporada... Hijo, por aquí todo está igual. Tal vez mejor. Cada día producimos más, y tengo en mente comprar la finca del doctor, esa que está a la izquierda. Es buen terreno. Tiene algunas reses que podíamos vender a buen precio, y podemos subarrendar la parte norte a la familia del mayoral..."

"Yo lo escuchaba, ausente a todo. Regresaba de nuevo a la tierra. La vida volvería a ser la misma monotonía. Recordé mi juventud, perdida aquí en la hacienda. De pronto, como si fuese algo muy remoto, pregunté:

—"Oyéme, ¿cómo está Pedro y su gente? ¡Caramba, hace rato que no los veo!

—"¿Esa gente? —me miró detenidamente, hasta que quedó satisfecho. Sonrió y contestó:

—"Las desalojé el año pasado. No servían. Ninguno trabajaba, la tierra no vale la pena, y no me reportaba ningún beneficio tenerlos metidos allá en la loma..."

—"¡Qué lástima! Eran buena gente. Pero bueno, qué se va a hacer..."

"Me tomé mi trago y, mirándolo de frente, le pregunté por el mayoral y por la temporada. No me importaba nada. Las cosas sucedían así porque así eran. Ellos tenían mala suerte, y además, no servían".

"Dos semanas más tarde me enteré que Pedro había muerto tuberculoso, cerca del río, donde había construído una choza en la que habitaban ahora todos. Fuí hasta el río y mandé a destruir la choza. Podían contaminarnos a todos los guajiros y entonces ibamos a tener problemas. Se fueron caminando despacio, hacia la loma, hacia alguna cueva en la cual esconder su miseria. Mercedes iba la última, toda raída, y parecía más vieja que la madre".

El terrateniente se quedó callado.

El aguacero había cesado y empezaba a salir el sol, a medida que iba asomando su nariz multicolor un arco iris, por entre las lomas. Me levanté del sillón, todavía con el vaso en la mano, y dije:

—Ha escampado. Los guajiros se deben haber mojado mucho.

—Sí... Ha escampado. Los guajiros ya deben estar secos de nuevo. Me despedí, y salí.

A medida que caminaba, me dolía más la miseria del campesinado.

Mirando hacia atrás, hacia la casa, pude ver, a través de la ventana por la que resbalaban aún las últimas gotas de lluvia, al terrateniente que seguía sentado, en el sillón de su padre, con el vaso en la mano.



ilustración de ANTONIA EIRIZ

EL ESCAPARATE DE DON FERNANDO

por SARAJI TERESA ESCOBAR

Cuando Don Fernando aparecía no quedaba nada regado en el pasillo, porque él tenía la manía de cogerse todo lo que encontraba y llevárselo para su escaparate, y por eso hasta los más pequeños se alborotaban y llenaban sus bolsillos con los caramelos que el dueño de la bodega, con su bigote obligatorio, nos daba por los mandados que le hacíamos, y que eran caramelos que habían quedado después que todos perdieron el embullo por las postalitas y nosotros siempre teníamos cantidad de ellos en sacos que llamábamos F.C.C., que quiere decir "fondo común de caramelos", al que a veces contribuía también papá o los demás papás, sobre todo, los días "primero de mes", cuando misteriosamente los zapatos enfangados y los retrasos a la hora de comida dejaban de tener importancia.

Don Fernando vivía en el cuarto que quedaba al final del pasillo entre dos hileras de puertas a las que a cada rato se asomaba una voz llamando a alguno de nosotros para que hiciera la tarea, cargara un cubo de agua o sacudiera la colchoneta. Antes de que el viejo llegara, aquella habitación era cuarto de desahogo de todos los inquilinos del solar y era tan pequeña que había rechazado dos veladores antiguos que el viejo traía y un sillón alto que tenía un cartón encima del sitio donde suponíamos la rejilla. Así se había quedado solo con un catre apurado de agujeros y el escaparate, los que se encontraban uno pegado al otro de manera que no podían estar los dos abiertos al mismo tiempo.

Todo esto lo sabíamos porque el cuarto de Don Fernando no tenía puerta, sino una cortina, y por las tardes, cuando el viento jugaba a descubrirle las rodillas a las muchachas, nosotros nos tirábamos en el suelo para mirar mejor.

Dos puntillas, una junto a la otra, sujetaban el saco por el cuello gris. Sobre el catre el viejo dormía sin sábanas ni almohada.

Una vez Don Fernando nos sorprendió de aquella manera. Se levantó y parándose en el marco que hacía la entrada a su cuarto, con la cortina desteñida por fondo, nos dijo:

—Pero, ¿qué pretendéis, mal educados, atisbando para ver el moblaje de mi alcoba? ¿Es que no sabéis respetar la propiedad ajena?

Muchas de sus palabras nosotros no sabíamos lo que querían decir, y a veces nos parecía como si Don Fernando hablara en un idioma extraño en el que no se podían decir ni frijoles negros, ni aguacate, ni calzoncillos.

Porque él no era en ningún momento igual a los demás inquilinos del solar, ni siquiera a Rosaura, que era estrictamente soltera, y que era como esos tallos que quedan secos en los búcaros inútilmente empeñados en extender raíces o en volver a dar al mundo otra flor.

Don Fernando era de un rosado cristalino, liviano; en su cara los años habían cometido muchas arrugas. Era, además, pequeño como un anuncio, como la copia en miniatura del original, como una catástrofe de barrio, como esas fiestas de pobre en las que apenas uno se empieza a animar se acaba la bebida. Poseía una personalidad fiel, radiante, limpia como la luz de los hospitales que nos envolvía en un aire administrativo dejándonos vencidos por la admiración, un poco, quizá, porque éramos niños y un poco porque éramos tontos.

Y además de no ser igual, Don Fernando no quería ser igual tampoco, ya que sólo se detenía para recoger las cosas que encontraba y ni siquiera Ñico, que hablaba con todo el mundo porque sacaba un taburete para el pasillo y pelaba y afeitaba a todo el que quisiera por quince centavos y la navajita, había logrado establecer una conversación con él, ni tampoco Eloísa, que era la más respetada del solar, porque tenía termómetro y una jeringuilla con agujas de tres tamaños diferentes y que era como esas muñecas de goma amarilla que se arrugan mucho por unos lugares y se estiran por otros.

Porque Don Fernando era de otra especie, de otra categoría y las mujeres del solar eran ásperas y sueltas, y quizá porque no habían ido nunca a un **fashion show** andaban de aquí para allá como una confusión, pero cambiaban un poco de azúcar por sonrisas y tenían siempre tela sobrante para empatar al rabo de nuestros papalotes. Y los hombres del solar, como sudaban oscuro las camisas, iban por las aceras arrastrando dulces señales del verano y sus ojos amargos no veían más que casas enteras con cuarto de baño y puerta a la calle asomándose al caldo aguado que les servían.

El viejo, en cambio, no tenía estas ideas ni estas responsabilidades. Más allá de él solamente existía su camino de cosas perdidas.

Por eso, cuando él aparecía, nosotros escondíamos todo en dos cajones que teníamos del F.C.J. y O.C., que quiere decir: "Fondo común de juguetes y otras cosas", entre las que estaban incluidas una gorra del Almendares, un reló que no anda y una caja llena hasta el tope de curitas, que son como parches que se ponen sobre las heridas para que la gente vea que nos ha pasado algo, además de nuestra lata de "Emergencias", que nunca llegaba a los cuarenta centavos sin que hubiera que comprar una pelota nueva o cumpliera años alguna hermana.

La mayoría de aquellos juguetes eran de algunos años que los magos de enero habían pasado por allí. Por eso, cuando el viejo lograba cogernos algo, nosotros nos poníamos bravos, pero no nos atrevíamos a armar bronca, solamente decíamos que era nuestro y el viejo, serio como una institución, preguntaba:

—¿Quién es el que se proclama a sí mismo como dueño de este objeto?

Entonces Jaimito, un muchacho oscuro, quiero decir, más oscuro de lo que nos pone el sol, respondía:

—Es de nosotros, Don Fernando.

—¿Cómo que de vosotros?... ¿De cuál de vosotros?

—De todos —respondía Juanito—. Es de todos.

—En tal caso —replicaba Don Fernando—, es mío también.

Y se lo llevaba sin que de ninguna de nuestras bocas, abiertas de asombro, saliera la palabra que pudiera detenerlo.

Por eso a la voz de alarma los cajones se llenaban de juguetes y cuidado, mientras los más chicos, con las bolsas de sus pantalones repletas de caramelos, coreaban:

"Y busca busca buscando
Todo se lo va encontrando
Todo se lo va encontrando.

Esmerándose porque sus voces se parecieran a la imitación que nosotros hacíamos de las voces de los hombres.

Cuando aquella tarde el viejo salió a dar su paseo, no nos esforzamos menos que otras veces, pero uno de los muchachos que había estado lavando las sillas de su casa con jabón y cepillo se olvidó de esto, y antes de que pudiéramos hacer otra cosa que lamentarnos, se inclinó para recoger el cepillo. Ese movimiento o no sé qué misterio puesto de nuestra parte aquella tarde, hizo que la llave del escaparate se moviera en el bolsillo de poplín de su camisa hasta caer diplomáticamente en la lata donde estaba la jabonadura, sin que el viejo se diera cuenta, como si hubiera sido una trampa que le tendiera la suerte a su preferido. Aunque tal vez no fuera la suerte, sino el producto exacto de agacharse tantas veces a recoger cosas, es decir, la segunda parte de una igualdad: todas nuestras cosas perdidas eran aquella llave, todo nuestro sobresalto era igual a aquella llave que teníamos en las manos jabonosas de un compañero.

Cuando se fue corrimos a abrir el escaparate. Sabíamos que no tardaría.

Aquella tarde tuvimos fiesta de caramelos, pelotas y trompos de pita.

Lápices de propaganda, estropajos, cajas de fósforos, cartuchos, creyones de labios, alfileres, brochas, carreteles de hilo, destornilladores, cordones, agujas y juguetes y juguetes y juguetes que habíamos perdido o que habían perdido otros muchachos del barrio, se recobraron para nuestros cajones y para nuevos cajones que pedimos de puerta en puerta y en la bodega, y que después guardamos debajo de nuestras camas.

Dejamos el cuarto de Don Fernando limpio y ordenado como los paisajes.

Cuando llegó todos estábamos en el pasillo, regados. Extendió su mirada. Nosotros nos pegamos a la pared tratando de esconder algún signo imaginario en nuestras espaldas. Sus pasos se repitieron uno detrás del otro hasta entrar.

Sentimos un ruido como de buscar algo en los bolsillos. Caminó los dos pasos que cabían en su cuarto.

Salió entonces y recostándose a la pared donde ésta acababa para dejar caer a la cortina, habló en voz muy alta:

—¿Qué esperáis ahí, bandidos? ¿Es que pretendéis saquear mi morada?... Pues no lo permitiré: de día y de noche guardaré mis tesoros y ni uno solo de ustedes cruzará vivo el umbral de mi aposento.

Ojos como números quebrados puestos horizontalmente se asomaron a todas las puertas.

Entró el viejo y poco a poco fueron entrando los demás ojos seguidos de cuerpos y murmullos.

Nos quedamos solos y disimulados.

A lo largo del pasillo se alineaban, una frente a otra, las puertas de nuestras casas. A un lado el taburete de Ñico, de espaldas y sin cabeza, parecía un extraño modelo para establecer el replanteo de la creación de hombres para el futuro.

De vez en cuando un viento pegajoso y como cargado de tierra levantaba la cortina dejando ver al viejo de ojos con aspecto de planetas deshabitados sentado en el catre. Detrás de él el escaparate había perdido largos pedazos de madera comidos por el comején y me hizo recordar las tiras de pellejo que en el verano, después de haber cogido mucho sol, me arrancaba de las espaldas.



todos los SABADOS son iguales

por *LUIS AGUERO*

ilustración de ANTONIO VIDAL

El pasado sábado me convencí de que todos los sábados son iguales.

Había trabajado horas extras durante toda la semana y cuando llegó el sábado me sentía tan cansado que decidí quedarme en casa y olvidarme de mi acostumbrada visita a Magdalena... Magdalena es una de esas señoras amables que no tienen reparo en abrirle la puerta de su casa a un desconocido cualquiera aunque la hora no sea la más propicia para una visita. Puede decirse —olvidándose de esos puritanismos estúpidos que tienen algunos— que Magdalena tiene un buen negocio, porque en el caserío, aparte de una pequeña taberna donde sólo venden aguardiente del malo, no existe otro entretenimiento. De manera que todos los que trabajamos en la fábrica y están en mi situación pasan los sábados en casa de Magdalena; oyendo música, tomando cerveza y esperando su turno con Magdalena. Y no tiene nada de extraño, y conste que no trato de justificarme, pero si uno no se ha casado todavía, ni tiene novia, ni una de esas "amiguitas" como le dicen mis compañeros de trabajo, que le mate el aburrimiento los fines de semana, uno tiene que divertirse de alguna forma...

Cuando empecé en la fábrica las visitas de los sábados a casa de Magdalena eran casi un acontecimiento. Se esperaba con desesperación a que llegara el fin de semana para entregarse en los solícitos brazos de Magdalena. Sin embargo con el tiempo las cosas fueron cambiando hasta el extremo de que el sábado pasado no me quedé en casa solamente porque estuviera cansado, sino también porque las visitas a Magdalena ya empezaban a molestarme; en definitiva eran unos cuantos meneos de cintura y nada más y siempre costaba tres pesos aunque no te hubieras quedado satisfecho, que eso en definitiva le importaba un bledo a Magdalena, a quien solamente le interesaba que su negocio marchara como dios manda. Así que como decía el sábado pasado me quedé en casa. Recuerdo que tenía tanto sueño que no me dio tiempo siquiera para lavarme bien la cara que la tenía llena de grasa de esa maldita fábrica y me tiré en la cama con ropa y todo...

Realmente nunca había visto nada tan perfecto, ni en el cine siquiera. Tenía los cabellos casi rubios recogidos en un moño tan recatado que hubiera vuelto tímido a cualquiera de esos donjuanes que andan haciendo conquistas en todas partes. Porque "ella" era como uno de esos juguetes finos que no se tocan por temor a romperlos... Su rostro era maravilloso: blanco y suave como el de los propios ángeles y tenía los ojos grises y grandes como dos faroles y la boca parecía como dibujada en un lienzo eternamente puro y eternamente blanco...

Yo estaba sentado precisamente frente a "ella" y seguramente estaría embebado mirándola, pero no me avergüenzo porque aquello era realmente digno de mirarse y de admirarse. Seguramente que algunos me calificarán de ridículo, pero eso a mí no me importa porque en definitiva ellos están envidiosos de no haberla visto como yo. Estaba completamente abstraído de todo lo que no fuera "ella", me había olvidado de todas las horas extras que había trabajado durante la semana, de la fábrica con sus espantosos ruidos y sus olores insoportables, de la grasa que poco a poco se había ido acumulando en mis poros convirtiéndome en un hombre eternamente oscuro, de las absurdas visitas a Magdalena, me había olvidado de todo, hasta de que existía un Mr. Daniels que me rebajaba el sueldo cuando perdía un día de trabajo y me había olvidado de todo porque no quería que nada perturbara mi estática contemplación. De pronto "ella" se levantó y sólo entonces pude darme cuenta de su completa belleza: Era alta y delgada y sus extremidades eran largas y elegantes. Llevaba un escote abrigado, pero descubrí unos senos fantásticos. Pequeños y redondos. Altivamente erectos, como desafiando todas las miradas. Toda mi atención se detuvo en ellos y sentí unos deseos enormes de tocarlos, de besarlos, de morderlos y de sabe Dios cuántas cosas más. Descendí la mirada hasta las caderas suaves y sensuales que seguramente tendrían unos movimientos tan extraños y tan distintos y tan desconocidos para mí que estaba tan acostumbrado a los apurados tirones de Magdalena —casi inútiles—, que sentí miedo de mis deseos. Entonces caminó lentamente, elegantemente como sólo caminan las verdaderas damas y me pareció que era algo etéreo. No concebía que en una sola persona pudieran acumularse tanta belleza y tanta perfección. La seguí con la mirada consumida en unos deseos inexplicables hasta que se detuvo frente a la victrola; extrajo una moneda de su pequeño bolso, siempre con su inefable elegancia, la introdujo en la victrola y marcó un disco...

Sonaron unos acordes desarticulados y ensordecedores. Era como si aquella horrible música marcara el fin de una aventura imposible, como si regresara de un mundo distinto donde sólo se permite una visita. Me tapé los oídos y apreté con tanta fuerza los ojos que después me dolieron los párpados. En la victrola seguía sonando el infame guaguancó: Unos cuantos cueros tratando de impartirles un poco de ritmo a unas cuerdas gastadas que interpretaban la melodía mientras un negro con voz cansada repetía el estribillo:

—Traigo la mano caliente Antero, su guarará...

No entendía cómo "ella" había seleccionado semejante disco. Abrí los ojos con no poco trabajo, me sentía turbado, confundido, como si tuviera embotado el entendimiento. Estaba vestido con la ropa de trabajo y todavía me quedaba algún vestigio de grasa en la cara. Busqué la victrola, pero me fue imposible. Delante de mí, casi en mis propias narices estaban una señora bajita y gruesa moviendo descaradamente sus anchas caderas. Tenía la cara pintada como un payaso y el pelo, teñido, le caía como en greñas sobre la frente estrecha. Su escote dejaba al descubierto unos senos enormes y tristemente vencidos. Me puso la mano redonda en el hombro y me dio un apretoncito con sus dedos achatados y regordetes. Ahora trataba de moverse más aprisa, siempre siguiendo la música que sonaba en la victrola. Era como si quisiera excitarme. Abrió sus labios repintados y pensé que lanzaría un graznido...

—¿Qué te pasa, papi lindo? Ven a "comparte" conmigo y tú verás cómo se te quita el sueñito...

Estaba en casa de Magdalena.





RELATO DE UN COMBATIENTE

"Debe haber habido error en el "LUNES" del 26 de julio. No recuerdo ningún combatiente del Moncada que se llamara Ramón Pertierra. Yo leí todo lo que publicó "Bohemia" y jamás lo oí nombrar".

Julieta Campos
Salud No. 66

• Error sobre error. En el "LUNES" del 26 apareció el "Relato de un rebelde" firmado por Ramón Paz Ferro. Después se respondió una carta y por una errata apareció el extraño nombre de Ramón Pertierra. El verdadero nombre de este bravo combatiente que a la vez se mostró un buen escritor es Ramón Paz Ferro. Confiemos en que esta vez aparezca correctamente deletreado.

EL JUICIO EN LA BARBERIA

"¿De quién era el dibujo que aparecía en la contraportada del "LUNES DE REVOLUCION" del 26 de julio no decía el nombre del autor por ninguna parte".

Orlando González
Suárez 160

• El cuadro es anónimo. Tony Evora —el pasado director artístico de "LUNES"— lo encontró en una barbería del Cerro.

POR SUPUESTO ES POR SU GUSTO

"Ustedes tienen cosas tremendas. ¿Qué es eso de decir que un dibujo es "por supuesto, de Picasso"? Debe haber una manera más elegante de identificar un dibujo de Picasso. No es de buen gusto arrojarle al lector su ignorancia en la cara".

Ricardo Noa Noa
Martí 116
Victoria de las Tunas

• Aquí en "LUNES" creemos que el lector es la más inteligente de las personas que tienen que ver con el magazine. Jamás le arrojamos nada a la cara. La frase, completa, "El dibujo de la portada, por supuesto, es de Picasso", quería decir que solamente Pablo Picasso era capaz de resolver con tanto gusto y tanta sabiduría un tema tan difícil de ilustrar como el Quijote, sin caer en lo trillado, lo trivial, lo triste.

BROCH Y CARPENTIER

"¿De dónde sacaron ustedes al tal Broch? Su literatura es complicada, pero interesante. Me gustaría que publicaran el libro completo".

César Augusto Pla
Ignacio Agramonte 408
Ciudad

• El libro —como muchas otras cosas— fue recomendado a "LUNES", por primera vez, por Alejo Carpentier. Luego nos habló de él Carlos Fuentes, el escritor mexicano. Lamentamos no poder publicar "La muerte de Virgilio" completo: es un libro muy largo.

MAS BROCH

"Agradecidos una vez más por descubrirnos a los lectores de "LUNES" valores literarios desconocidos para los que como yo se preocupan de la literatura. No sabía yo que existiese un novelista de la talla de Herman Broch contemporáneo de Franz Kafka. Su novela "La muerte de Virgilio" me lo sitúa como un intelectual que le preocupa en mucho los asuntos de la poesía, y me parece que su estilo es diáfano y seguro en lo que expresa. No sé hasta qué punto domina el tema de la poesía y me gustaría poder leer su libro.

En cuanto a "El Tentador" la trama, aunque de gran interés peca de un simbolismo fácil. El vagabundo Marius Ratti me luce una parodia de Rasputín, y los demás personajes también proyectan un simbolismo fácil de alegoría barata. Esta novela luciría mejor como teatro.

De todas maneras me gustaría leerla".

Calixto Reguera
Agramonte, letra B
Arroyo Apolo

• Me parece muy interesante su crítica. No creo que Broch haya tenido necesidad de fijarse en Rasputín para crear a su personaje. Los Rasputines abundan en la historia; parece que el viejo Platón decía la verdad cuando hablaba de arquetipos. En cuanto a su deseo de leer esta novela no creo sea fácil. Esperemos que alguien la traduzca y alguna editorial la publique. Hasta tanto por lo menos está usted enterado de su existencia.

LOS AMIGOS DE "LUNES" SON AMIGOS DE SUS AMIGOS

"Tenía casi completa mi colección de "LUNES". Cometí un error bastante habitual aún en esta época renovadora, presté los números que tenía. No recordé que detrás de cualquier amigo se esconde un ladrón de libros. No he vuelto a ver al amigo ni a los ejemplares de "LUNES". Sé que el amigo no se ha asilado porque los lectores de "LUNES" no son de los que se asilan.

Orlando Concepción
Contramaestre, Ote.

• Procuraremos enviarle los números que su amigo olvidó devolverle. Estamos seguros que sus "LUNES" no van camino del exilio.

UN PERSEGUIDOR PERSEGUIDO

"Ha querido la casualidad, el ananké, o lo que fuere, que ésta mi primera carta vaya acompañada de una excusa. Ello se debe a que he decidido felicitarle en tantas ocasiones como tiradas han hecho de L. de R. El material que sale es de primera, como la manteca, y nunca, sinceramente, había perseguido con tanta fruición una lectura de prensa.

Jesús Abascal López
Vedado, Habana

• Es la intención de "LUNES" perseguir a Jesús (Abascal López) con cada nueva tirada.

UNA NOTICIA FELIZ PARA CESAR

"Gracias a Virgilio Piñera por embullarme a leer el Quijote. Confieso que había tratado de hacerlo más de una vez pero siempre pensaba en lo que me habían dicho otras personas sobre lo pesado y difícil que era ese libro. Ahora lo gocé de verdad, bueno, los dos tomos que han salido".

César González
Tejadillo, Habana

• El tercer tomo del Quijote está en la calle para que César siga disfrutando.

ZAIDA ENFURECIDA

"Eso de que la libertad de expresión hay que salvaguardarla y que es el fundamento de la democracia puede ser verdad y bueno, pero en una reunión una vez un señor dijo que a todos los negros debían ahorcarlos. Yo soy negra y me sentí ofendida e indignada. "LUNES" a menudo publica ataques que se le hacen, ¿no creen que ésa libertad es un poco de libertinaje? A mí me enfurece.

Zaida Ramírez
Morales Lemus
Holguín. Ote.

• "LUNES", con el doctor Johnson, cree que hasta el ataque es preferible al silencio y a la indiferencia.